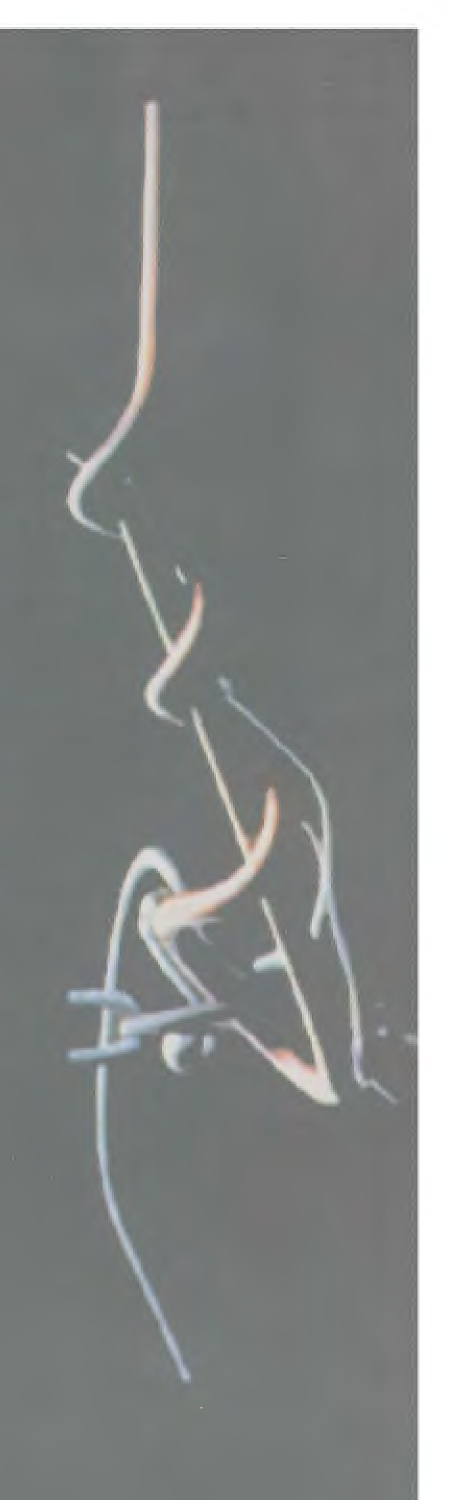
فاضل ثامر



المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي

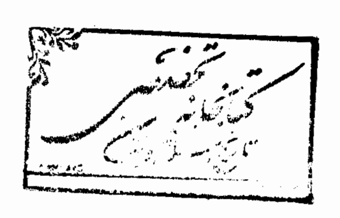


إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزءٌ بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر، ومغموراً في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيّب في الخطاب الروائي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب، وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناه المسكوت عنه أو المغيّب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة.





ISBN:2-84305-718-X
9 782843 057182



المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي



Author:Fadel Thamir
Title : The Unspoken for and the Repressed in Arabic Narration
Al- Mada P.C.
First Edition : 2004

اسم المؤلف : فاضل ثامر
عنوان الكتاب : المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة٢٠٠٤

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب.: ٨٢٧٢ او٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٢٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria
P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
www.almadahouse.com E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧
E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

بغداد- أبو نواس- محلة ١٠٢- زقاق ١٣-بناء ١٤١
مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون - جانب فندق السفير
E-mail:almada112@yahoo.com

فاضل ثامر

المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي





مقدمة

كشفت تجربة السرد العربي الحديث عن تحول كبير في الرؤيا السردية وفي المنظور والتقنية الفنية،جعلت هذا السرد يحتل موقعاً متميزاً في الإبداع الثقافي العربي خلال نصف القرن الأخير. وقد اقترن هذا النضج الفني والرؤيوي بوعي نقدي حداثي انفتح على الاتجاهات النقدية الحداثية التي أطلقها الانفجار النقدي منذ الستينات، والذي تجلى في عددٍ غير قليلٍ من المناهج والمقاربات الحداثية واللسانية والأسلوبية والبنيوية والتفكيكية والقرائية والتأويلية وغيرها. وقد كان من نتائج هذا التفاعل بين الرؤيا النقدية الحداثية من جهة والتجارب السردية الجديدة في ميدان التخييل السردي والميتا سردي وبشكلٍ خاص في مجال الرواية والقصة القصيرة أن أصبح السرد محوراً مركزياً من محاور الجدل الثقافي وأداةً للكشف عن ما هو مغيب ومسكوتٍ عنه في حياتنا وثقافتنا.

وتأتي مباحث كتابنا النقدي هذا لتصب في هذا المحور المعرفي الحداثي للنقد العربي الحديث،حيث الرغبة في الكشف عن آلية تشكل الخطاب السردي رؤيوياً وبنيوياً،وفي الوقت نفسه الكشف عن الخلفيات المعرفية والدلالية والسوسيولوجية لتشكل مرجعيات هذا الخطاب،تجنباً للوقوع في أحادية النظر الشكلاني وانفتاحاً على ما يعلنه النص من

جهة أخر وما يخفيه أو يسكت عنه بصورة مباشرة أو غير مباشرة.وأرى إن رؤيتي النقدية تندرج ضمن مسعى نقدي عربي يحرص على المزاوجة بين المنظورين الجمالي والاجتماعي في خطاب السرد العربي الحديث،وهو يمثل مواصلة لتجربتي النقدية خلال أكثر من ثلاثة عقود والتي بدأت في كتابي النقدي الأول "معالم جديدة في أدبنا المعاصر "الصادر عام ١٩٧٥ والتي تجلت لاحقاً في كتابي النقدي الثاني "مدارات نقدية:في إشكالية النقد والحداثة والإبداع "الصادر عام ١٩٨٧ ولكنها تجلت بشكل أوضح في كتابي "الصوت الآخر:الجوهر الحواري للخطاب الأدبي "الصادر عام ١٩٩٢ و"اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"الصادر عام ١٩٩٤.

يتصدى هذا الكتاب لبعض الإشكاليات النظرية والمعرفية الخاصة بتجربة السرد العربي الحديث كما يقدم محاولات تطبيقية نابعة من فهم نقدي حداثي يمس جوهر البنى النصية لكنه لا يتعالى على مرجعيات التجربة الإنسانية ولا على أصدائها المعرفية والاجتماعية والفكرية.ولذا فهو يتناول محاور مهمة من تجربة السرد العربي منها تعدد الأصوات البوليفونية في الرواية العربية وانعكاس ذلك على البنية السردية وقضية المسكوت عنه والمقموع في الخطاب السردي والاشكاليات التي يثيرها المظهر الغرائبي والعجائبي في تحولات البنية السردية،إضافة إلى تجليات الواقع والمكان والزمان داخل البنية السردية العربية الحديثة.

لقد كان تبلور السرد البوليفوني مظهراً من مظاهر انكسار النزعة النرجسية والبيروقراطية لدى المؤلف وأيماناً بتعددية الرؤى والأصوات الغيرية وبالتالي فهو يمثل تعميقاً للمنحى الديمقراطي المفتوح للفضاء

الروائي ولعلاقة الروائي بالواقع الاجتماعي وبالصراعات الايديولوجية والفكرية المحيطة به.وقد ترك هذا المنحى المتعدد الأصوات تأثيره البنيوي على البنية السردية ذاتها،وهذا ما حاول كتابنا هذا الكشف عنه من خلال فحص الممارسات الروائية العربية الحديثة.وقد توقف كتابنا أمام مظهر من مظاهر إشكالية السرد العربي يتمثل في مساحة الفضاءات البيض والمغيبة في الخطاب السردي،والناجمة أساساً عن مجموعة من عوامل القمع والمصادرة والكبت الداخلية والخارجية الناجمة عن عوامل القهر السياسي الخارجي أو عوامل القمع الاجتماعي والسيكولوجي والجنسي التي تتعرض لها الشخصيات الروائية داخل بنية المجتمع العربي الحديث. وهذا ما حاولت هذه الدراسات التصدي له والكشف عن خلفياته الموضوعية والذاتية وانعكاساته على البنية السردية ومنظور الروائي العربي الحديث.وتناولنا في كتابنا هذا جدل التفاعل بين المظاهر الواقعية والغرائبية أو الفنظازية في السرد العربي ودلالته الاجتماعية والفكرية وتجلياتها على مستوى البنية السردية وتشكلات الخطاب البنيوي.

وتحاول بعض الدراسات فحص التجارب السردية لعدد غير قليل من الروائيين والقصاصين العرب منهم مؤنس الرزاز وإبراهيم نصرالله والياس فركوح وإبراهيم الكوني وعمر أبو القاسم الككلي ونجيب محفوظ وغائب طعمة فرمان وعائد خصباك وسليمان الأزرعي ومحمود جنداري ومحمود سعيد ومحمود عوض وغيرهم. كما تلمس الدراسات جوانب مهمة من التجربة السردية وتمظهرات المسكوت عنه في النصوص الرواية لعدد من الروائيين العرب أمثال: طاهر بن جلون ومحمد برادة وأحلام مستغانمي وفؤاد التكرلي وصنع الله إبراهيم وابراهيم عبد المجيد

وفاضل العزاوي وعبد الخالق الركابي وعبد الرحمن الربيعي وعبد الله العروي ويوسف الصائغ ومحمود عوض عبد العال وسليم مطر ومهدي عيسى الصقر وغيرهم. وأخيراً فالكتاب محاولة تضاف إلى جهود زملائي نقاد السرد العربي الحديث للبحث عن البنى والثيمات والمغيبات في هذا السرد.

المقموع والمسكوت عنه
في الرواية العربية

إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزءٌ بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر، ومغموراً في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيّب في الخطاب الروائي يمثل نصاً غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب، وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناه المسكوت عنه أو المغيّب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة، وربما يوازي هذا البحث النقدي ذلك البحث اللساني الحديث للكشف عن العناصر الغائبة في النص والتي تكمن، في الغالب، في موقع ما، تحت سطح النص الظاهر. ويميز تودوروف، في هذا المجال، بين نوعين أو مجموعتين أساسيتين من العلاقات في النص الأدبي، هي العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية، وهو يرى أن ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدْرٍ كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين لدرجة أننا نجد أنفسنا عملياً بازاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد في كتاب على قدْرٍ كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية " [1] وهو يرى أن سبب هذا التقسيم يعود إلى " إن

العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدلُّ على ذاك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصور حالة نفسية ما، أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء " (٢)، وهو ما يدعو للتمييز بين علاقات مركبية (حضورية) وعلاقات (غيابية) أو بصفة عامة التمييز بين مظهر تركيبي من اللغة ومظهر دلالي (٣).

ويخيل لي إن دراسة المسكوت عنه، أو المغيب في الرواية العربية تحتل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي العربي الحديث، ذلك أن النص الابداعي العربي، وبالذات النص الروائي، يجد نفسه مضطراً، في الغالب، إلى الصمت أو السكوت تاركاً المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهداً استثنائياً فاعلاً من جهة التلقي والقراءة، ويمكن أن نرجع الكثير من مظاهر الغموض والترميز والتشوش في الخطاب الروائي العربي إلى تزايد المساحات البيض والممحاة من النص المكتوب. ولا شك أن التعرف إلى بواعث عمليات الاقصاء والحذف إشكالية معقدة ومترابطة، ولكنها ترتبط أساساً بوقوع الروائي، وبشكل أدقْ نصه الروائي تحت سلسلة من الضغوط الداخلية والخارجية تجعله تحت رحمة سلطات قامعة وكابحة منها سلطات زمنية وأخرى روحية، وثالثة جمالية. إذْ يقع النص الروائي تحت تأثير سلطات الدولة الامبريالية والآخر في الدول النامية وتحت إرهاب الدولة الوطنية وأجهزتها القمعية والبيروقراطية، كما يقع تحت سلطات التراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية والمؤثرات الثقافية الأجنبية، إضافة إلى سلطة المجتمع والقبيلة والأب والأعراف والتقاليد

الاجتماعية. وتمارس هذه السلطات العنف المعلن والمبطن ضد النص الروائي، الذي يجد نفسه مضطراً إلى التراجع والمراوغة وإقصاء أو حذف بعض الفضاءات الحساسة والمحظورة والمقموعة، كما يلجأ الروائي أحياناً إلى عمليات حذف جمالي لتجنب المباشرة والتصريح وتغييب الانساق والبني السردية والثيمات (الموضوعات الروائية، وأيديولوجية النص الروائي، وبهذا يمكن القول إن النص الروائي هو محصلة نهائية لسلطات القمع والمصادرة هذه. إن كل ذلك يجب أن يضع على الناقد الحديث مسؤولية إجراء حفريات معرفية داخل النص بحثاً عن النصوص المغيبة أو المتوازية أو المقموعة أو المحوّرة، كما يتطلب من هذا الناقد مهمة الكشف عن "رؤيا العالم" بتعبير لوسيان غولدمان حيث تكون فيه "أشكال الوعي لدى طبقة ما هي في الوقت نفسه تعبيراً عن رؤيا العالم لدى هذه الطبقة، وكل عمل أدبي بالتالي يجسد ويبلور رؤيا العالم لدى هذه الطبقة ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي القائم الذي بلغته إلى الوعي الممكن " [٤]. ويواجه بيير ماشيري مسألة ارتباط العمل الأدبي بالأيديولوجية فيشير إلى " إن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله، فنحن عندما لا نشعر بوجود الأيديولوجية نبحث عنها من خلال جوانبه الصامتة الدالة التي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة، هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها تتكلم " [٥] ويقترح ماشيري برنامجاً لاظهار المضمر الأيديولوجي في الرواية ينهض على أمرين :

أولاً : الإلمام بالسياق التأريخي الأيديولوجي الذي كتبه النص الروائي أو المنكتب في سطوره.

ثانياً : بناء الاشكالية التي تطرحها الرواية انطلاقاً من الجواب الذي قدمته، وذلك بهدف استكناه الأسباب التي تجعل الحديث الروائي جواباً أيديولوجياً عن سؤال لم يطرح بكيفية واضحة، ولكنه حاضر ومخفي في تجاويف الرواية وفي شكل الأيديولوجية المصوّرة " (٦)، ويضع الناقد جوناثان كللر مسؤولية خاصة على الناقد في الكشف عن الحبكة السردية وأنساق السرد المختلفة والتي تنطلق من توقعات القارئ أثناء عملية القراءة (٧).

ومهمة الناقد الحديث لا تشترط الإجابة عن جميع أسئلة النص الروائي وإشكالياتها، فهذه مهمة مستحيلة، لأن النص الروائي، وخاصة إذا ما كان نصاً مفتوحاً أو كتابياً، وليس نصاً مغلقاً أو قرائياً بتعبير رولان بارت (٨)، يظل مفتوحاً على قراءات وتأويلات لا نهائية ووظيفة القراءة النقدية هي تقديم واحدة من هذه القراءات الممكنة والمحتملة والتي يمكن أن تنقضها قراءة تأويلية أو تفكيكية أخرى وهذا يؤكد أن النص السردي هو نص مشحون بشفرات ورسائل لا نهائية وهو بمثابة جهاز إرسال سردي متواصل، يتحول فيه المتلقي أو القارئ إلى جهاز استقبال فعّال قادر على تلقي الرسالة وإعادة فك شفراتها وتأويلها وصولاً إلى إنتاج دلالة النص المحتملة وفق سياقات زمنية وثقافية معينة.

إن عملية البحث النقدي عن المستويات المقموعة أو المسكوت عنها يجب أن لا تظل بعيدة، أو بمنأى عن فكرة التناص ذاتها ومحاولة الكشف عن النص الغائب أو النصوص الكبرى التي قد تعود في بعض مستوياتها إلى "الأنماط العليا"، وإلى الشعائر والرموز والميثولوجيا القديمة، مثلما يحيلنا نص جيمز جويس الروائي " يولسيس " إلى ملحمة

هوميروس، أو نص نجيب محفوظ في " أولاد حارتنا " إلى ملحمة الخليقة، ونص ابراهيم الكوني المتواتر إلى الميثولوجية الصحراوية.

ويمكن أن نلاحظ هنا أن الكثير من المظاهر العصابية، ومظاهر غياب الوعي أو تهميش دور العقل، والتي تتجلى في الرواية العربية الحديثة في مظاهر الكبت والاحباط والشيزوفرينيا والكوابيس وأحلام اليقظة ومختلف أشكال (الفوبيا) الاجتماعية والنفسية إنما هي ثمرة مباشرة أو غير مباشرة لسطوة القمع ضد الشخصية الروائية بوصفها احتجاجاً صامتاً ومكبوتاً ضد القهر والاستلاب والقمع، كما قد يترسب هذا الاحساس بالفوبيا داخل منطقة اللاوعي، فيخلق بدوره سلطة قمع ومراقبة داخل اللاوعي، فتخلق الشخصية القصصية رقيبها الداخلي القامع وهو ما يدفع الاستقصاء النقدي إلى منطقة الاستقصاء السيكولوجي للكشف عن جوهر عملية القمع والكبت والاستلاب لدى الروائي مثلما فعل فرويد في دراسته لأزمة دستويفسكي وتعرضه إلى عملية انتكاس " فبعد الصراعات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة، استقر إلى وضع انتكاس هو الخضوع لكل من السلطتين الزمنية والروحية " حيث يتعرض دستويفسكي خلال ذلك إلى عملية خصاء بالأذعان إلى الأب أولاً، والقيصر رمز الأب وامتداده ثانياً[٩].

وتشير دراسة سيكولوجية حديثة إلى أن اتجاه الدولة نحو المزيد من التمركز يقود إلى إضعاف الابداع الثقافي، بينما تشير الدراسة ذاتها إلى أن التفتت السياسي قد يدفع إلى نهضة في الابداع الثقافي، ويلاحظ دين كيث سايمنتن إلى أن التفتت السياسي ممهد للارتفاع الابداعي المفاجئ في الحضارات الغربية والشرقية على السواء ويستشهد

لذلك بمظاهر وقرائن تأريخية قديمة وحديثة، منها وضع اليونان عندما كانت مفتتة إلى دويلات مدن وإلى وضع ايطاليا والمانيا ويخلص على سبيل المثال أن حالة التفتت الألماني قد أثمرت مواهب وعبقريات كبيرة لكن عندما وحّد بسمارك ألمانيا تحت حكم القيصر، فإنه ربما كان قد دقّ ناقوس الموت للعصر الذهبي للإبداع الألماني (١٠).

وقد نختلف بعض الشيء في النتائج التي توصل إليها سايمنتن بصدد الوحدة والتفتت وعلاقتها بالابداع الثقافي، إلا أننا بالتأكيد قد نتفق معه في أن زيادة تمركز سلطة الدولة وهيمنتها على جميع المرافق الحياتية والاقتصادية والثقافية مؤشر مهم لممارسة مظاهر مباشرة وغير مباشرة من القمع والاستلاب ضد الإبداع الثقافي لاقتران الابداع بالحرية واقتران تمركز الدولة بالضبط والنظام وغالباً بالقمع. وفي الزمن العربي الراهن يمكن الجزم بأن تمركز الدولة الوطنية قد مارس عملية تغييب للكثير من العناصر الحضورية في الخطاب ودفعها إلى منطقة العناصر الغيابية، وبالتالي راح الخطاب الروائي يعاني من فجوات وثغرات وتآكلات بسبب عمليات التضاغط الاجتماعي والسياسي والنفسي ضد الروائي ولذا تزداد نسبة المقموع والمسكوت عنه بصورة طردية متزايدة كلما ازدادت مركزية حضور القامع في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية العربية، حتى أن الناقد قد يجد نفسه مستقبلاً مدعواً لتأسيس شعرية خاصة باكتناه المغيب والمقموع والمستلب في الخطاب الروائي العربي خاصة وفي الابداع العربي بصورة عامة.

في ضوء ما تقدم يستطيع الناقد العربي الحديث أن يعيد فحص الكثير من الخطابات الروائية العربية الحديثة، منقبّاً عن تجليات

المسكوت عنه والمغيب والمقموع، وربط كل ذلك بالسياق الثقافي والتاريخي وبالتجربة الحسية للابداع، لإماطة اللثام عن النصوص الغائبة أو الموازية ورؤيا العالم، وأيديولوجية النص الروائي، والدلالة الثقافية والفكرية، والأشكال والانساق السردية التي يتحرك من خلالها هذا النص والتي تتضافر مع مستوى العناصر الحضورية والظاهرية لاعادة تشكيل وتكوين الصورة الممزقة والمشوهة للخطاب الروائي الأصلي.

ولو فحصنا، مرة أخرى، المتن الروائي الشامخ للروائي الكبير نجيب محفوظ لوجدنا الكثير من المستويات التعبيرية التي سقطت تحت تأثير سلطة القمع الداخلي والخارجي، وربما تعدّ رواية " أولاد حارتنا " أبرز مثال على ذلك، كما أن الكثير من روايات المرحلة الفلسفية هي تعبير مباشر وسيكولوجي عن عمق عمليات الاستلاب التي مارستها السلطات الزمنية والروحية ضد الخطاب الروائي، ونجد أن معظم أبطال صنع الله ابراهيم يتحولون إلى عملية تغييب الوعي بسبب سلطة الواقع الخارجي القامعة: السلطة الزمنية وسلطة المال، فمنذ رواية تلك الرائحة " يتم تغييب ومحق وعي البطل ليسقط في منطقة وعي مشلول ومخدر بسبب المطاردة الكابوسية التي يعيشها البطل تحت رحمة سلطات القمع الخارجي، ويجد بطل رواية " اللجنة " نفسه داخل دوامة كابوسية تدفعه إلى ذلك الموقف العصابي الذي انزلق إليه بطل "تلك الرائحة" لكن رواية "اللجنة" تنتقل إلى مستوى جديد عندما يرتضي البطل، عن طريق لون من المفارقة الساخرة - للقبول بموقف مازوكي لتنفيذ قرار اللجنة الغرائبي، ليكشف عن التأثير المدمر لحياة البطل من قبل سلطات المجتمع الاستهلاكي، وسلطة الآخر، والروائي، في كل ذلك يترك

فضاءات بيض وممحاة أو مغيبة تحفز شهية القارئ على الاشتغال الفعال الدينامیكي لإعادة استكمال النص وإعادة إنتاجه وتأويله.

وقريب من ذلك ما نجده في بعض أعمال ابراهيم نصر الله وبشكل خاص في رواية " عو " ورواية " براري الحمى " وإلى حدٍ ما في رواية " مجرد اثنين فقط " إذْ ينتقل الروائي في روايته الأخيرة هذه إلى عمق المأساة الفلسطينية ويحشد كل مظاهر المعاناة والعذابات والمجازر والخيانات التي تعرض لها الشعب الفلسطيني ومارست قمعاً دموياً ضده، وقد آثر الروائي أن يعرض للأحداث من وجهة نظر اثنين من الرواة المشاركين والمسرحين اللذين يتماهيان في بعض الأحيان ويتحولان إلى راوٍ واحد عن طريق تبادل الأدوار أو الاندماج بطريقة تذكرنا بما حدث لبطل رواية "براري الحمى" الذي خلق عن طريق التخييل والايهام الشيزوفريني قرينه المتخيل. وتتمثل فرادة زاوية النظر هذه، والتي تذكرنا بأبطال صنع الله ابراهيم، في إنها تقدم من خلال وعي محنط أو مجمد يكتفي بالتقاط المرئيات والأحداث والأشخاص والحوارات بحياد وموضوعية دونما اسقاطات سيكولوجية أو تأويلية إذْ يتحول الراوي، محنط الوعي إلى جهاز تسجيل آلي يدون جميع الحوارات والثرثرات التي تجري حوله دون تدخل مباشر فتبدو مثل ركامات غير منظمة وغير منضبطة بسبب مرورها عبر ذهن شبه عصابي، يقدم المرئيات والأصوات ببراءة الطفل المندهش لمرأى الأشياء الجديدة التي يراها للمرة الأولى.

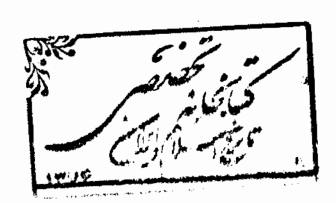
وفي روايات ابراهيم الكوني تكّون الميثولوجيا الصحراوية الطبيعية سلطة مهيمنة على الوعي الروائي للشخصيات الروائية التي تبدو مشدودة بين قطبي ثنائية الطبيعة / الثقافة بمفهوم كلود ليفي شتراوس،

إذْ نجد صراعاً متفجراً بين النوازع الطبيعية التلقائية والفطرية للشخصية الصحراوية والمؤثرات الحضارية والمدينية الجديدة على وعي الشخصيات الروائية، ويمارس قطب " الطبيعة " قمعاً ضد مظاهر قطب "الثقافة " ونتيجة لذلك تحفل روايات الكوني بفضاءات مفتوحة لبصيرة القراءة والتلقي والتأويل، ففي رواية " نزيف الحجر : مثلاً نجد بطل الرواية (أسوف) وهو يتهيأ للصلاة، لكنه يتجه، ربما لأن التيوس قد بدأت معركتها، دون وعيٍ منه نحو الإيقونه الحجرية : الصنم الحجري المحفور على الحجر، ويقف البطل مدهوشاً في لحظة تجلّ لا واعية، وهو يؤدي صلاته نحو هذا الصنم الحجري، دون أن يدرك أنه قد أخطأ الاتجاه، لكنه يحس بالراحة في داخله، ليس لأن النصارى من السواح كانوا يقفون خاشعين أمام هذا الصنم، بل لأن أباه كان قد قال له أن هذا الجني هو جده الأعلى، فالبطل هنا، في اللاوعي، يبتعد عن منطقة (الثقافة) مستعيداً بذلك جذوره الأصيلة التي تشد إلى قطب (الطبيعة).

في رواية " البلدة الأخرى " لابراهيم عبد المجيد يمارس المكان الجغرافي والثقافي والسياسي قمعاً مباشراً ضد وعي البطل، ففي مقابل المكان الأليف، النائي والغائب والمخزون في ذاكرة مهمشة ومشلولة، يتحول المكان الجديد إلى مكان غير أليف وعدواني قامع وبالتالي يتشيأ ويتحول إلى سلطة لتشويه شخصية البطل وبقية الشخصيات الروائية، ويرصد الروائي، خلال ذلك مراحل هذا التدمير التدريجي اليومي للشخصية الروائية والذي يفرض مظاهر عدة من الاقصادات والمغيبات والمحظورات.

في روايات فؤاد التكرلي الثلاث " الرجع البعيد " و" خاتم الرمل "

و" المسرات والأوجاع" تتم عملية التمويه على الكثير من المغيبات بمهارة وذكاء، تكاد تتحقق فيها عملية إمحاء وإقصاء للمنظور الايديولوجي للخطاب الروائي وللكثير من الرموز والثيمات والمنظورات التي تتحرك داخل رواياته، حتى ليبدو الخطاب الروائي لدى هذا الروائي بعيداً عن الأيديولوجية وعن أي رؤيا للعام. لكن هذا الانطباع هو مجرد انطباع وهمي ناجم عن عملية القمع التي يمارسها الواقع الخارجي وسلطاته القامعة ضد الرواية، وهو أيضاً ناجمٌ عن ميل الروائي لترك هامش أكبر للفضاءات الحساسة وإدراجها ضمن دائرة المسكوت عنه لحساسية القارئ وتلقيه، ولذا فإن بعض الإشارات المكانية والزمانية والميثولوجية والثقافية لا يمكن أن يصلها بعض القراء لانها تقترن بسياقات تاريخية أو اجتماعية أو وقائع معينة من تاريخ البلد، ربما يدركها، أو يدرك جانباً منها، القارئ الذي عاش قريباً من تلك التجارب الروائية، ففي رواية "خاتم الرمل" التي تبدو أكثر روايات التكرلي براءة وبعداً عن الأيديولوجية الكثير من المستويات المغيبة والمسكوت عنها التي اضطرت الرواية إلى قمعها أو كبتها إذ يعاني البطل من لونٍ من الاحساس بالبارانويا أو الشعور بالاضطهاد والمطاردة وهي حالة تتجلى باحساس البطل الدائم بالملاحقة، كما يعاني البطل من تأثيرات عقدة أوديب بسبب تعلقه شبه الغريزي بأمه التي فقدها وهو في التاسعة واتهامه لأبيه بمسؤولية موتها أو قتلها، إلا أننا، من الجانب الآخر، لا يمكن أن نقصي عوامل القهر الخارجي الموضوعية في الواقع الاجتماعي التي تمارس تأثيرها المخرّب على وعي البطل، وهي عوامل أساسية أسهمت في تأزيم حالة البطل المرضية، ويكشف النص الروائي أن الكثير من مظاهر



(الفوبيا) السيكولوجية ذات أصول واقعية وخارجية لا تخلو من ظلال سياسية، فحادث الاصطدام المفاجئ لسيارة البطل لم يكن حادثاً عرضياً، وخاصة أنه يقترن ببقعة جغرافية شديدة الحساسية من الناحية السياسية، كما أن الاشارات المتكررة إلى الاعين المتلصصة المراقبة التي كانت تترصده في أحد المطاعم المعروفة، والسيارة الزرقاء التي كانت تطارده والتهديدات الغامضة التي كان يتلقاها كلها ليست عفوية وتمثل سلطة قمع خارجي وسياسي لا يمكن تجاهلها.

في رواية " ليلة القدر " لطاهر بن جلون يمثل الجنس جوهر إشكالية الاقصاء بالنسبة للرواية، فالبطلة تعيش وضعاً فريداً واستثنائياً فامتثالاً لرغبة الأب وسلطته القامعة يتم تعميدها، منذ ولادتها لتكون ذكراً يحمل اسم العائلة وسلطتها الأبوية، لكن هذا القمع سرعان ما يتهاوى لتتفجر أزمة الكائن الانثوي المقموع تحت قناع القهر الذكوري، وتجري محاولة لتحطيم (التابو) الجنسي، مما يترك سلسلة من التشويهات على شخصية البطلة، ويترك فضاءات بيض غير مكتوبة فوق سطح المكتوب.

في رواية " الشاهدة والزنجي " وإلى حدٍ ما في رواية " أشواق طائر الليل " لمهدي عيسى الصقر يتم التلاعب بالتاريخ والاسماء والوقائع وتغريبها لمصلحة وقائع ومسميات وحقائق مموهة فالروايتان تتحركان داخل شراك المسكوت عنه، فرواية "الشاهدة والزنجي" تتحرك في فضاء تأريخي واجتماعي مموه، فبدلاً من واقعة الاحتلال البريطاني للعراق ولمدينة البصرة بالذات، نجد احتلالاً أمريكياً، وتتحول البطلة (نجاة) من بغي رخيصة إلى بغي فاضلة عندما ترفض أن تتهم رجلاً بريئاً من أجل إنقاذ نفسها. ويمكن القول إن البطلة هنا، هي بصورة ما، رمزٌ إنساني

ووطني، وهي شبيهة بشخصية (حميدة) في رواية " زقاق المدق" لنجيب محفوظ، وهي أيضاً تذكرنا ببطلة رواية " النخلة والجيران : لغائب طعمة فرمان.

وفي رواية " المسافة " ليوسف الصائغ تتحول عملية الإقصاء إلى لعبة سيكولوجية يتم فيها تبادل المراكز بين الموقعين السادي والمازوكي، بين الجلاد والضحية، ويقف عامل القمع الزمني والسياسي ليحرك الانشوطة التي تضيق حول عنقي الضحية والجلاد معاً، وتتسع رقعة المسكوت عنه لتخرج من إطار اللعبة السياسية إلى إطار لعبة مسرحية ماكرة، لكنها، في النهاية، لا يمكن لها أن تغيّب ما تفضحه حركة النسيج الروائي، فالقارئ أيضاً قنّاص ماهر يستطيع أحياناً اقتفاء الأثر والكشف عن كل ما هو مقصى ومحذوف تحت تأثير سلطات القمع الخارجي والداخلي معاً، ويمكن القول إن الضحية والجلاد يتعرضان في النهاية إلى عملية " خصاء " سياسي نادر التحقيق.

في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي تتخلى الكاتبة / المرأة عن صوتها لترتدي قناع الرجل / الراوي : خالد المناضل والفنان الجزائري الذي قطعت ذراعه أثناء حرب التحرير الجزائرية، لذا تبدو الرواية وكأنها تسقط في فخ السلطة الذكورية القامعة التي تعيد صياغة أحداث الواقع الروائي، ومن ثم، تعيد صياغة صورة المرأة (حياة ابنة سي الطاهر التي تبدو لنا مثل (زهرة) في رواية " ميرامار" لنجيب محفوظ، رمزاً للوطن، فعندما ترتضي البطلة أن تتزوج من أحد سماسرة الثورة الأغنياء يصرخ بها البطل " كيف يمكن أن تمرغي اسم والدك في مزبلة كهذه :

أنت لست إمرأة فقط، أنت وطن " ويبدو لنا البطل مقموعاً إزاء المرأة ومستلباً حتى اليأس فهو مثل (فيدياس) ذلك النحات الذي صنع تمثالاً جميلاً من الحجر لأمرأة جميلة عشقها وطلب من الآلهة أن تحيلها إلى إمرأة حقيقية، لكنها في النهاية سرعان ما تتركه لمصلحة رجل آخر، ويعترف البطل بذلك عندما يقول : " كنت شبيهاً بذلك العالم الفيزياوي الذي يخترع وحشاً، ثم يصبح عاجزاً عن السيطرة عليه، كنت اكتشفت بحماقة أنني صنعت قصتكما بيدي، بل وكتبتها فصلاً فصلاً بغباء مثالي، وإنني عاجزٌ عن التحكم في أبطالي ".

في روايات عبد الرحمن الربيعي محاولة متصلة للهرب من مواجهة عوامل القهر والقمع في الواقع الخارجي والتمويه عليها أو المناورة عليها ويتم ذلك في الغالب عن طريق تغييب الواقع الموضوعي ذاته، وعوامل القمع الكامنة فيه، وطرحه عبر منظور ذاتوي متطرف، لكن عوامل القهر الخارجي تظل أقوى من هذه المحاولة الذاتية، حتى يمكن القول إن خطاب الربيعي يمثل محصلة هذا الجذب بين هاتين القوتين فمنذ رواية المؤلف الأولى " الوشم " مارست السلطة الزمنية قمعاً صريحاً ومكشوفاً ضد وعي البطل (كريم الناصري) واستلبته واعادت تشكيله، لكن الروائي لم يلجأ إلى الوعي الموضوعي لحركة هذا الواقع، وإنما أعاد تشكيله بصورة ذاتية وفردية من خلال وعي البطل المقموع مما أدى إلى سقوط البطل في نوع من الخصاء السياسي الذي تحدث عنه فرويد وهو يدرس تجربة دستويفسكي الروائية، وهو ما وجدنا مثالاً قريباً له في سلوك بطلي رواية "المسافة" ليوسف الصائغ، لذا جاءت رواية " الوشم " وهي تحمل بحق وسم المرحلة السياسية القمعي، ونجد هذا الأمر متمثلاً،

بدرجات متفاوتة في أغلب تجارب المؤلف الروائية اللاحقة، وخاصة في رواية " الأنهار " التي تحفل بسبب من الاقصاءات الجمالية والايديولوجية المغيبة والتي يتم فيها خلق بنية بصرية موازية عن طريق الفن التشكيلي تواكب حركية الواقع المنظور، وتدل على ما هو مغيب ومسكوت عنه في مستوى العلاقات الحضورية المكتوبة، وفي رواية "خطوط الطول، خطوط العرض " يمارس الجنس تأثيراً ضاغطاً على وعي البطل وعلى حركة الواقع الروائي، حتى يتحول الخلاص الذاتوي إلى عملية تطهر بماء البركة النرجسية الرقراقة للتخلص من أدران الواقعي والملموس والقامع.

في روايتيّ عبد الله العروي " الغربة " و اليتيم " يفرض التاريخ الثقافي وموروثاته الميثولوجية تحجيماً لمنطقة الوعي عند الأبطال، حتى لتبدو هذه الشخصيات وكأنها تتحرك ضمن ميثولوجية فوق - واقعية، ويتم نتيجة ذلك تغريب الواقعي والوثائقي لمصلحة تاريخ شخصي وميثولوجي مدمر، ويقترن كل ذلك باقصاءات سيكولوجية ناجمة عن كبت داخلي تشطب بقسوة من على سطح الوعي الكثير من العناصر الحسية لتسقط في منطقة هلامية وشفافة من اللاوعي المحبط.

في معظم روايات فاضل العزاوي، ابتداءً من روايات " مخلوقات جميلة " و"القلعة الخامسة" وانتهاءً برواية " آخر الملائكة " يواجه الروائي سلطة القمع الخارجي الزمنية بالفنطازيا الغرائبية ومحاولة أسطرة الواقع، فالواقع اليومي يجرد من مألوفيته ويتخذ مستوى تخييلياً وغرائبياً، وتنزع في الغالب، منه أرضيته التأريخية والواقعية من أجل التحرك داخل فضاء زمني متحرك، أو بالأحرى فضاء لا زمني، ويبرز دائماً ذلك

البحث النقي والدموي عن الحرية بوصفها قضية كبرى وهماً فردياً، كما وجدنا ذلك في رواية " مخلوقات جميلة " وقد يشتبك هذا البحث بوعي سياسي صريح كما هو الحال في رواية " القلعة الخامسة" وينتقل الروائي في روايته "آخر الملائكة" إلى أسطرة الواقع وتغريبه، حيث الحرية المرنة داخل الزمان والمكان في فضاء لامتناهٍ يعيد فيه سفر التكوين بطريقة غرائبية جديدة.

ويقترب من هذا التناول الروائي سليم مطر كامل في روايته "امرأة القارورة " التي يمزج فيها بين الواقعي والغرائبي في آن واحد، ويدخل الروائي اللعبة السردية منذ الصفحات الأولى للرواية عن طريق كسر الإيهام السردي وإبعاد التماهي بين شخصيتي الراوي والبطل ليدخل في فضاء تأريخي وغرائبي يشتبك بصورة فاضحة بواقع سياسي واجتماعي دموي، وعلى الرغم من محاولة الروائي التمويه على الكثير من مستويات الواقع الموضوعي، وكذلك التمويه على المنظور الأيديولوجي للرواية إلا أن الفضاء الروائي يفضح سلسلة من الكوابيس السياسية والثقافية والميثولوجية التي أدت إلى اتساع رقعة المقموع والمسكوت عنه في هذه الرواية. إن خروج القارئ من النص، إلى عناصر السياق الاجتماعي السياسي والتأريخي أمر ضروري لاكتناه المغيّب والمطموس تحت ركام التمويه والغرائبي.

ويحاول مؤنس الرزاز في روايته " اعترافات كاتم صوت " تعويم الواقع الموضوع والتمويه على قوى القمع السياسي عن طريق خلق ثنائية الصمت / الصوت داخل حركة الفعل الروائي والتي تتناسل منها سلسلة لا منتهية من الثنائيات الضدية، وهذا الثنائية الضدية المهيمنة هي

ليست مجرد علاقة لسانية عابرة أو جزئية، بل هي جزء من بنية سردية تحدد إلى حدٍ كبير آليات السرد ومستويات التبئير ووجهة النظر والرؤى التي تسهم في عملية الاستنطاق الدلالي للنص السردي، وتتشكل في إطار البنية الروائية بنية بوليفولية (المتعددة الأصوات) تتحرك فيها الشخصيات الروائية المختلفة بحرية كاملة دونما تدخل مباشر من المؤلف الحقيقي، ويمكن القول إن البنية الروائية بكاملها محكومة بفاعلية قوى القمع السياسي التي تحرك الحدث الروائي الذي هو في الجوهر تجربة تراجيديا تنتقل من المأساة الفردية للبطل إلى المأساة الجماعية لأسرة بكاملها، ضمن سياقات التناقض الفاجع بين ما هو واقعي وما هو حلمي أو بين الفكري والأيديولوجي والمثالي من جهة وبين التطبيقي والممارسة والتجسد والفعل من جهة أخرى، والرواية لا تواجه مراكز القمع الخارجي بطريقة مباشرة (إنما بطريقة تمويهية تحفل بالكثير من الاقصاءات والمغيبّات التي أنتجها القمع، لكن الرواية تنجح في النهاية لتحقيق لونٍ من التوازي المدروس بين العناصر الحضورية والغيابية في الفضاء الروائي.

في روايات غائب طعمة فرمان يشكل الهاجس السياسي جوهر الفعل الروائي، فأبطاله خاضعون لضغوط المؤسسة السياسية والاجتماعية والثقافية، فتراهم يحاولون التمرد تارةً، والهرب تارةً أخرى وقد يسقطون في حالة انكسار داخلي مقموع، لكنهم من جهة أخرى يمارسون أفعالهم اليومية متآلفين إلى حد كبير مع حركة الواقع الخارجي ذاته. في رواية *"النخلة والجيران"* ثمة إحساس بازدواج *القمع الخارجي* الذي تتعرض له الشخصيات : اضطهاد المؤسسة الاستعمارية البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، وكوابح التقاليد الاجتماعية و"تابواتها"

المتنوعة، وفي رواية " خمسة أصوات " يتخذ القامع شكل سلطة الدولة البوليسية التي ترغم البطل سعيد أحمد على الرحيل خارج الوطن هرباً من الاضطهاد والمطاردة، ويعود بطل رواية " المخاض " ثانية إلى العراق بحثاً عن الأشياء الأليفة وعن جذورها التي انقطع عنها، فيكتشف أن الصورة قد تمزقت ولا يمكن إعادتها إلى تشكلها الأليف الذي عرفه، وتنتهي رحلة بطل غائب طعمة فرمان في رواية " المرتجى والمؤجل " في المنفي هرباً من سلطة القامع السياسي في وطنه ويتحول إلى راوٍ مثل شهرزاد وهو يروي حكاية حياته وحياة أبناء جيله لولده المريض حسان : ((أناسٌ من بلادك رحلوا طلباً للعلم أو للرزق أو هروباً من ظروف قاسية، وقالوا ما هي إلاّ أعوام ونعود موفوري الصحة والعلم، ولكن الغربة استطالت فراحوا ينسجون على منوالها قصصاً لهم وحكايات، واقعين بين حبائل الانتظار)) ويمكن القول إن المغيّب أو المسكوت عنه هو في الغالب ناجم عن ضغط القامع السياسي والاجتماعي معاً، ويظل القارئ بحاجة ماسة لنبش السجلات السياسية والثقافية والاجتماعية لردم الفجوات العميقة المحاورة فوق سطح النسيج الروائي المدّون.

في رواية محمد برادة " لعبة النسيان : يتعرض بطل الرواية إلى سلسلة من الاضطهادات والاخفاقات والكوابح السياسية والاجتماعية والثقافية ولا يجد خلاصاً منها إلاّ بالعودة إلى رحم الأمومة، فهو يحاول أن يبحث عن ملاذه الشخصي عن طريق استذكار صورة الام وإحضارها حيّةً، مستعيداً ما بدأه من إحساس في الفصل الأول وليشكل بنية سردية دائرية تلف الرواية وحياة البطل معاً، وتثير عملية هرب البطل (الهادي) تساؤلات عن دور المثقف العربي في مواجهة آلية القمع والاستلاب، وفيما إذا كان هذا المثقف بدأ يلقي أسلحته ويرفع الراية

البيضاء، باحثاً عن خلاص فردي ربما لايختلف في النتيجة مع الملاذ الديني الذي اختاره (الطائع)، ويبدو إن الكشف عن المغيب والمسكوت عنه هنا يتطلب نبشاً في السجلات الثقافية والسياسية في المغرب، كما هو الحال بالنسبة لروايتي عبد الله العروي "اليتيم" و"الغربة" وكما هو الأمر بالنسبة لرواية أحلام مستغانمي ورواية طاهر بن جلون.

في روايات عبد الخالق الركابي تتعرض الشخصيات الروائية إلى سلطات قمع متنوعة منها سلطة المستعمر الاجنبي والسلطة المحلية إضافة إلى سلطة القبيلة والسلطة الأبوية، وتترك رواية " الراووق " الكثير من الفراغات البيض وراءها حول دور المؤسسة الروحية والدينية في ذلك والدور الذي تلعبه صحيفة (السيد نور) التي واصل ذاكر القيم كتابتها وأعلن عبد الخالق الركابي (الشخصية الروائية) عن عزمه على استكمالها، لقد تولد لدينا إحساس بأن هذه المخطوطة أو الصحيفة هي بمثابة وعي جمعي وتأريخي للقرية التي هي بدورها صورة مصغرة للمجتمع العراقي وبشكل خاص في شريحته الريفية، ومن هنا لا بد للقارئ من الاحتكام إلى بنية ميثولوجية مغيبة تتحكم في الفعل الروائي.

نخلص من هذه القراءة الجديدة للمتن الروائي العربي إلى الأهمية الاستثنائية التي يكتسبها في الوقت الحاضر الاستنطاق النقدي للعناصر المغيبة والمسكوت عنها في الرواية العربية وضرورة إيجاد استراتيجية نقدية مرنة تساعد على اجراء حفريات معرفية وإبستمولوجية تميط اللثام عن ما هو مغيب ومقموع ومحذوف بفعل عوامل ضغط وسلطات قمع داخلية وخارجية تؤثر تأثيراً فعالاً على بنية الوعي وعلى حركية الأحداث الروائية وبالتالي على صياغة البنية السردية ذاتها وعلى فاعلية الخطاب الروائي وبنيته.

الهوامش :

(١) " الشعرية " ترفيطان لهودوروف – ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٧ ، ص٣٠ – ٣١ .

(٢) المصدر السابق ، ص٣١ .

(٣) المصدر السابق ، ص٣١ .

(٤) "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" ، لوسيان غولدمان وآخرون ، ترجمة محمد سبيلا ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص٣٣-٣٩ .

(٥) "الأيدبوجية في الرواية" – عبد الجليل الازدي ، مجلة علامات ، العدد (٧) ، ١٩٧٧ ، مكناس ، المغرب ، ص١٠٣- ١٠٤ .

(٦) المصدر السابق ، ص١٠٤ – ١٠٥

(٧) Culler, Jonathan, "Defining Narrative Units" in "Style and Structure in Literature, Conell Unirersi-ty Press, Ithaca New York P. 123 - 142 .

(٨) Culler , Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge and kegon paul, 1977, P. 189-190 .

(٩) "التحليل النفسي والفن" ، سيغموند فرويد – ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٩٥ .

(١٠) "العبقرية والإبداع والقيادة " دين كيث سامنتن ، ترجمة : د . شاكر عبد الحميد ، سلسلة : عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٣ ، ص٢٢٣ .



البنية السردية وتعدد الأصوات
في الرواية العربية الحديثة

ينتقل الروائي رشيد بو جدرة من رواية «الحلزون العنيد»[١] حيث يقدم المنظور السردي عبر رؤيا شخصية قصصية واحدة إلى رواية «ألف عام من الحنين»[٢] التي تحفل بالمنظورات السردية والضمائر والشخصيات التي تمتلك استقلالها وحريتها في التعبير. وينتقل، بطريقة قريبة من ذلك جبرا ابراهيم جبرا من رواية «صيادون في شارع ضيق»[٣] حيث تهيمن رؤيا البطل المركزي إلى رواية «السفينة»[٤] التي تكشف عن تعدد أوسع نسبياً في المنظورات والرؤى السردية. وينتقل غائب طعمة فرمان من رواية «النخلة والجيران»[٥] إلى رواية «خمسة أصوات»[٦] التي تتحرك في فضائها بحرية خمسة منظورات سردية متباينة. وهذه الظاهرة تتكرر تقريباً في كتابات عدد كبير من الروائيين العرب حيث يغادر نجيب محفوظ السرد الاحادي المنظور إلى سرد متعدد المنظورات كما هو الحال في رواية «ميرامار»[٧] وفي روايتي «افراح القبة»[٨] و«يوم قتل الزعيم»[٩]، كما يغادر عبد الرحمن الربيعي رواية «الوشم»[١٠] التي تكشف عن نرجسية البطل المهيمنة إلى رواية «الوكر»[١١] التي تكشف عن خمس رؤى سردية متنوعة، وبالطريقة

ذاتها ينتقل عبد الخالق الركابي من رواية «نافذة بسعة الحلم»[١٢] إلى ثلاثية روائية هي «من يفتح باب الطلسم»[١٣] و«الراووق»[١٤] و«قبل أن يحلق الباشق»[١٥] التي تزخر جميعاً بحشد غير قليل من الأصوات السردية والرؤى المتصارعة. ويفعل مثل ذلك العديد من الروائيين العرب المعاصرين أمثال عبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم والياس فركوح ومؤنس الرزاز وابراهيم نصر الله وابراهيم الكوني وفؤاد التكرلي وسحر خليفة وحيدر حيدر وأحمد المديني والطاهر وطار والطيب صالح ومحمد زفزاف وروائيين عرب آخرين ربما لم تتح لنا فرصة الاطلاع على أعمالهم الروائية أو التعرف إلى تجاربهم عن كثب.

ترى ما الذي يمثله هذا الانتقال في تجربة الروائي العربي الحديث وما دلالته وتأثيره على بنية السردية، وبالتالي ما أبرز مظاهر تجسده في مسيرة الرواية العربية الحديثة؟

هذه الورقة هي محاولة لمواجهة الاشكاليات النقدية التي يحفزها هذا الانتقال عبر ملامسة سريعة وإطارية للظاهرة ذاتها التي تفتح بدورها أمام الناقد العربي باباً عريضاً للاستقصاء والبحث النقديين في المستقبل.

هذه الظاهرة، وأعني بها ظاهرة الانتقال في التجربة الروائية العربية، تمثل انتقالاً من صنف الرواية ذات الصوت الواحد (الرواية المونولوجية) إلى الرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، وهو انتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤيا فردية أحادية (للمؤلف أو للبطل المركزي) على المنظور الروائي، بوصفها رؤيا مهيمنة متحكمة واوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والايديولوجي إلى بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الايديولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في

الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الاحادي المهيمن للمؤلف أو لبطله الأثير، وهو انتقال من اطار المنظور الفردي النرجسي البيروقراطي المنغلق إلى المنظور الجماعي، اللبرالي، الديمقراطي، المتعدد، المنفتح.

وعلى المستوى النقدي يعود الفضل لاكتشاف المظهر البوليفوني - متعدد الأصوات في الرواية إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين أثناء دراسته لشعرية روايات دستويفسكي[١٦]، وفيما بعد لعديد من الباحثين والنقاد أمثال بوريس اوسبنسكي[١٧] وتزفيتان تودورف[١٨] وجوليا كرستيفا[١٩] وروجر فاولر[٢٠] وغيرهم. وعلى الرغم من أن كتاب باختين عن دوستويفسكي كان قد ظهر لأول مرة في طبعته الأولى عام ١٩٢٩، إلا أنه لم تسلط عليه الأضواء إلا في وقت متأخر وبالذات منذ أواخر الستينات والسبعينات ومطلع الثمانينات بفضل جهد الناقدين تودوروف وجوليا كرستيفا في فرنسا. وقد ترك تأثيرات عميقة في تحليل الخطاب الروائي، بل وفي لغة النقد الروائي الحديث بشكل عام ودفع بالنقاد في معظم أنحاء العالم لإعادة فحص التجارب الروائية في ضوء هذا الاكتشاف، ولم يكن الناقد العربي بعيداً عن هذا الاكتشاف. فقد راح النقد العربي في الثمانينات يتفحص هذه الحقيقة في معالجات نقدية جادة اقترنت بحركة ترجمة لبعض أعمال باختين النقدية شارك فيها عدد من الناقدين والمترجمين أمثال سيزا قاسم[٢١] ومحمد برادة[٢٢] ويمنى العيد[٢٣]، وحميد الحمداني[٢٤] وجميل نصيف[٢٥] ومحمد البكري[٢٦] وحسن بحراوي، وسعيد يقطين[٢٧] وبشير القمري[٢٨] وفخري صالح[٢٩] وشجاع العاني[٣٠] وفي العراق كان لصاحب هذه الورقة، الفضل في التمييز بين مفهوم الرواية المونولوجية والبوليفونية حيث نشر سلسلة من

الدراسات النقدية عام ١٩٨٧ تحت عنوان «من رواية الصوت الواحد إلى الرواية متعددة الأصوات» اتخذت لها من الرواية العراقية مجالاً للفحص والمعاينة والاستقصاء. ولم يكن احتفاء النقد العربي السريع بمفاهيم باختين حول الرواية البوليفونية عرضياً أو عابراً بل كان يعبر عن حاجة جمالية ورؤيوية ونقدية ملحة. فالناقد العربي أدرك أن أفكار باختين النقدية تجيب عن الكثير من تساؤلاته النقدية التي عجزت معظم المناهج والمقاربات الخارجية والداخلية عن الاجابة عليها. فالمقاربات والمناهج الخارجية احتفت بما حول النص من عوامل النشأة والانتاج والتداول والتلقي والتعبير والمرجع التاريخي والثقافي بينما انهمكت معظم المناهج الداخلية بالمبالغة بفحص العمليات الداخلية للنص الروائي دون أن تعير اهتماماً موازياً لدلالة هذا النص أو لأصوله ومرجعياته. وجاءت كتابات باختين لتسد هذه الثغرة مقيمة جسراً بين المقاربتين الخارجية والداخلية، وكاشفة النقاب عن الطبيعة الحوارية للخطاب الروائي وعن حضور الآراء الغيرية في خطابات الآخرين المختلفة. وفعلاً فقد وفرت هذه الكتابات للناقد العربي الحديث الأدوات الاجرائية الضرورية للتمييز بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية في ضوء تجربة الروائي العربي الذي وقف أمام العوامل التي ساعدت على تبلور نمط السرد البوليفوني في سيرة الرواية العربية الحديثة. لقد سبق لباختين ان توصل إلى استنتاج مهم ودقيق وهو يتفحص تجربة دستويفسكي الروائية مفاده أن موهبة دستويفسكي الخاصة في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة، وفي آنٍ واحد هي التي مكنته من ايجاد الرواية متعددة الأصوات فالتعقد الموضوعي، وتناقض وتعدد أصوات عصر

دستويفسكي ووضع المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب، وغير المستقر اجتماعياً، والتورط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاصة بتعدد البرامج الموضوعي للحياة، وأخيراً القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشاً ومؤثراً في بعضه، كل ذلك كون تلك التربة التي تغذت فيها رواية دستويفسكي المتعددة الأصوات(٣٢). يؤكد باختين في أكثر من موطن أن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدد الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة هي بحق الخاصية الأساسية لروايات دستويفسكي، لكنه يستدرك مبيناً بأنه ليست كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دستويفسكي، بل تعدد أشكال الجمع بينه هنا بالضبط، وفي الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها بعضاً من خلال حادثة ما. وبالفعل فإن الأبطال الرئيسيين عند دستويفسكي، داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة(٣٣).

لقد بين باختين أن ظاهرة تعدد الأصوات أو تعددية أشكال الوعي في الرواية الحديثة تمنح اهتماماً خاصاً للمنحى الحواري في الرواية، هذه النزعة التي استطاعت أن تحرر الشخصية الروائية من رقابة المؤلف ومنحتها حرية واسعة في الحركة داخل العمل الروائي بعد أن تخلصت من التوجهات الايديولوجية المباشرة للمولف(٣٤). إن بصيرة دستويفسكي الواسعة - كما يخيل لنا - وتجرده من التعصب والهوى هما اللذان منحاه القدرة على اتخاذ موقف موضوعي ومتجرد وغير منحاز من شخصياته المختلفة. وهذا هو - كما نعتقد - الذي يقف وراء الكثير من

المظاهر البوليفونية في الرواية العربية. إن تجربة الحياة بكل اخفاقاتها وانتصاراتها، والمراقبة الدقيقة لحركة الأحداث والأفكار والمصائر في المجتمع الإنساني عموماً وفي المجتمع العربي خصوصاً، دفعت بعدد غير قليل من الروائيين العرب للتوصل إلى مثل هذا المنظور الموضوعي المتجرد والديمقراطي المنفتح وعلى تعددية أشكال الوعي التي تزخر بها الحياة فعلاً بشكل موضوعي. إن روائياً يسقط أسير التعصب والهوى والتطرف والتفكير الأحادي المنغلق والرؤيا النرجسية للأحداث والناس قلما يستطيع أن ينجح في خلق تعددية حقيقية في الأصوات والرؤى والمنظورات في عمله الروائي، وسيظل بالتأكيد، دون أن يدري، أسير منظوره المونولوجي الضيق والمتحكم.

ويمكن لنا أن نجمل دلالة انتقال الروائي العربي من السرد المونولوجي إلى السرد البوليفوني في النقاط الأساسية التالية:

- تخلص الروائي العربي من النظرة النرجسية والذاتوية المتطرفة التي تجعله يتماهى مع أبطاله أو يستلب حرياتهم واستقلالهم وانفتاحه على منظور تعددي مفتوح وسوف يعترف بالحقوق الكاملة للمنظورات الحياتية الايديولوجية الشخصية في التفاعل والصراع بحرية وفق منطق الجدل الاجتماعي. وهذا الأمر يعبر عن الحاجة للاعتراف بالرأي الآخر والحد من هيمنة المنظور الاوتوقراطي المتسلط على مستوى الخطاب السياسي والثقافي العربي.

- يشكل تصاعد المنحى البوليفوني دعماً للمنحى الملحمي في السرد الروائي وبشكل خاص في العناية بتقديم عدد كبير من الشخصيات والأصوات الروائية المتصارعة في فضاء الخطاب الروائي.

- يمثل هذا المنحى من زاوية البنية السردية ظهور خصائص جديدة متميزة للسرد تتمثل في خفوت نبرة السرد الخارجي المرتبط بالراوي كلي العلم، أو بالذات الثانية للمؤلف، وإناطة مهمة السرد براوٍ معين أو بعدد من الرواة والشخصيات الروائية التي لها حضورها الفعلي أو الهامشي في التجربة الروائية. وهو ما يدفعنا إلى القول بأن السرد البوليفوني لا يمثل مجرد عرض خارجي في جسد الرواية العربية، وإنما يمثل إعادة تشكل للبنية السردية وفق خصوصية معينة.

فهل يمكن الحديث حقاً عن تشكل بنية سردية بوليفونية تختلف جوهرياً عن البنية السردية المونولوجية؟ من أجل مواجهة هذه التساؤلات يجدر بنا فحص مفهوم البنية أولاً ومفهوم البنية السردية ثانياً وصولاً إلى تلمس خصوصية ظهور البنية السردية متعددة الأصوات لاحقاً.

يشير جان بياجيه إلى أن البنية هي «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية». ويحدد بياجيه ثلاثة شروط أساسية لتوفر البنية هي: الكلية والخاصة التحويلية والضبط الذاتي ولذا فهو يرى أن البنية هي نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي[٣٥].

وينبه شتراوس إلى أن البنية هي وصف للنموذج لا للواقع المباشر. فهو يشير مثلاً إلى أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي وإنما النماذج التي يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع ولذا فهو يميز بين البنية الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية، ويرى أنه ينبغي توافر مجموعة من الشروط - التي لا تختلف كثيراً عن شروط بياجيه - التي تضمن تشكل البنية وهي:

١ - تتميز البنية بخاصية مهمة هي أنها نظام يتمثل في عناصر إذا ما عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل في بقيتها.

٢ - ينتمي كل نموذج إلى مجموعة التحولات ويتطابق كل تحول مع نموذج من القبيل نفسه بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.

٣ - تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره.

٤ - ينبغي تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافياً لتغطية جميع الوقائع الملاحظة(٣٦).

ويخيل لنا أن الدكتور جابر عصفور قد وفق في تقديم تحديد شامل لمفهوم البنية يرى فيه أن البنية نسق من العلاقات الباطنة - المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء له قوانينه الخاصة المحايدة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات أولها أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعليق فالبنية هي ما تفعله بصورة منطقية من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها - وثانيها أن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها. وثالثها ان هذه الحقيقة اللاشعورية الباطنة الكامنة في الموضوعات أو الكامنة في عقولنا المدركة لها بمعنى أدق حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها

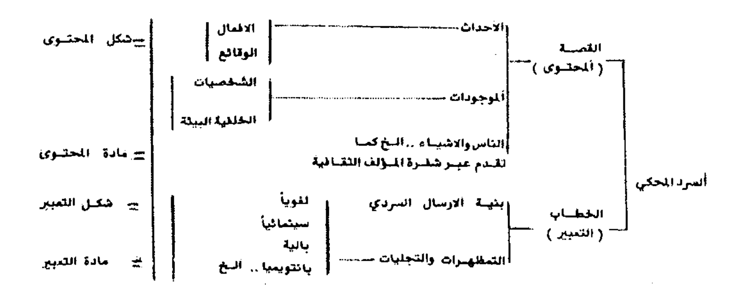
عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة ورابعها أن هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها وتكشف عن نظامها المحايد أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام. وبقدر ما تؤدي هذه المسلمات ضمناً إلى نفي صفة التاريخية عن معنى البنية فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية على نحو يغدو معه بناء البنية نظاماً آلياً يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد(٣٧). ويلفت جيرار جبنيت النظر إلا أن البنى هي في الجوهر باطنية وليست محسوسة أو مدركة حضورياً لأنها نظم للعلاقات الضمنية تستشف أكثر مما تلمح، ويبنيها التحليل بمقدار ما يكتشفها، ولذا فهو يحذر النقاد من مغبة اختلاق البنية بقوله «ولكن الخطر الذي قد يقع فيه الناقد يكمن في اختلاق هذه النظم بحجة أنه يكتشفها»(٢٨).

ولكن ما الذي يعنيه النقد بمفهوم البنية السردية Nerrative Stucture تحديداً. في الواقع لا يمكن أن نجد اتفاقاً أو اجماعاً بين النقاد حول مفهوم البنية السردية وتجلياتها في النقد الحديث، هناك اتجاهات عديدة متباينة إلى حد غير قليل. إلا أن هذه الآراء تكاد تجمع على ضرورة توافر مجموعة من الشروط والخصائص لتشكل البنية السردية إذ لا يمكن أن نعد كل تجمع عشوائي للأحداث والعناصر بنية سردية إذا لم تتوافر على مجموعة من الشروط الخاصة التي تبرر تشكل البنية السردية. وقد نبه إلى ذلك عدد من النقاد منهم الناقدان جيرالد پرنس في كتابه «السردية» وسيمور جاتمن في كتابه «القصة والخطاب» إذ يذهب جيرالد پرنس الذي يعود له الفضل في تحديد الكثير من ملامح السرديات الحديثة إلى أن وجود مجموعات منتقاة من الوحدات بطريقة عشوائية لا تكون سرداً، وإنما

يشترط توافر مجموعة من الوحدات التي تمتلك ملامح معينة، ومرتبة وفقاً لأنماط معينة، وتمتلك بنىً معينة لها أن تشكل سرداً(٣٩). ويتساءل سيمور جاتمن عن معنى البنية السردية، ولماذا نبدو راغبين في تصنيف السرد بوصفه بنيةً. وبعد أن يشير هذا الناقد إلى الشروط التي وصفها جان بياجيه للبنية يؤكد أن السرد هو بنية مستقلة عن أي وسيط تعبيري وينبه، شأنه في ذلك شأن جيرالد برنس إلى حقيقة أن أية مجموعة من الأشياء أو الموضوعات التي لا تتوافر على هذه الخصائص الثلاث المميزة هي مجرد تجميع أو حاصل جمع وليست بنية(٤٠).

التساؤل المهم هنا يظل يتمثل في معرفة ماهية البنية السردية وأين تكمن تحديداً. يلاحظ الناقد والاس مارتن وجود أربعة اتجاهات أساسية في مجال السرديات حول مفهوم البنية السردية، الاتجاه الأول يذهب إلى الاعتقاد أن البنية السردية تكمن في الحبكة تحديداً، أما الاتجاه الثاني فيرى أن البنية السردية تكمن في إعادة تتابع ما حدث زمنياً وتحديد دور الراوي في مثل هذا التتابع الزمني وتغييراته حيث يجري تقديم عرض للسياقات الزمنية للخط القصصي والطرق التي تسيطر بها التغيرات في وجهة النظر على إدراكنا. أما الاتجاه الثالث فيذهب إلى أن السرد (المحكي) والدراما والسينما متماثلة بشكل أساسي، وتختلف فقط في مناهجها في التمثيل، لذا تتم دراسة الفعل والشخصية والخلفية ثم تعالج وجهة النظر والخطاب السردي بوصفها تقنيات موظفة في السرد لنقل تلك العناصر إلى القارئ. أما الاتجاه الرابع فيقتصر على معالجة تلك العناصر المتفردة في السرد حول وجهة النظر وخطاب الراوي في علاقته بالقارئ وما شابه ذلك(٤١).

وإذا شئنا أن نتوقف أمام اتجاه واحد هو الاتجاه الثالث الذي يمثله الناقد سيمور جاتمن، لوجدنا أن هذا الناقد إنما يحاول، في الجوهر، استعادة، ثنائية المتن الحكائي fabula/المبنى الحكائي sujet عند الشكلانيين الروس، والإفادة من التقسيم الثلاثي لجيرار جينيت لتطوير مفهومه حول ثنائية القصة story/الخطاب Discourse حيث تشير القصة على مستوى المكونات والعناصر إلى سلسلة الأفعال والوقائع بالإضافة إلى ما يمكن تسميته بالموجودات كالشخصيات وعناصر البيئة والخلفية. أما الخطاب فيشير إلى الوسيلة أو الكيفية التي يحقق فيها المضمون عملية الايصال(٤٢) ويقدم لنا سيمور جاتمن هذه الترسيمة المقترحة للبنية السردية:



إن هذه الترسيمة تدفعنا للتساؤل مع سيمور جاتمن فيما إذا كان السرد هو بنية سيميائية، وفيما إذا كان السرد يمتلك معناه المستقل، أي أنه ينقل معنى ما بذاته، وبمعزل عن القصة التي يحكيها وبالتالي فيما إذا كانت البنية السردية هي بنية سيميائية حقاً أي أنها تبلغ أو توصل معنى ما بطريقتها الخاصة، بعد أن يجيب هذا الناقد بالإيجاب على هذه التساؤلات يخلص إلى أن القصة هي محتوى التعبير السردي بينما الخطاب هو شكل ذلك التعبير(٤٤). إن هذا القول يدفعنا إلى الاتفاق مع لوسيان غولدمان الذي يذهب إلى أن البنية السردية هي بنية دالة شاملة، وهو ما أكدت عليه الكثير من الدراسات السوسيو سردية الحديثة التي تذهب إلى أن النص هو «بنية دلالية» تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، في إطار بنية سوسيو نصية(٤٥).

بعد هذا التحديد الشامل لمفهوم البنية السردية، يهمنا أن نؤكد هنا أن المنحى البوليفوني في السرد الروائي العربي لم يكن مجرد مظهر عرضي وعابر في سطح الرواية العربية الخارجي، وإنما استطاع أن يغور إلى عمق النص الروائي ويخلخل بنيته التقليدية، خالقاً بذلك بنية بوليفونية سردية شاملة، وهو أمر جدير بعناية الدارسين والنقاد العرب الذي مسوا بعض جوانب هذه الاشكالية في مناسبات مختلفة. وسوف أشير هنا إلى ملاحظات ثلاثة نقاد أتيحت لي الفرصة للاطلاع على آرائهم، هم الناقدة يمنى العيد وبشكل خاص في كتابها «الراوي: الموقع والشكل» - ١٩٨٦ والناقد حميد الحمداني في كتابه «أسلوبية الرواية» ١٩٨٩ - والناقدة سيزا قاسم في كتابها.. بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ ١٩٨٤.

يخيل لنا أن دراسة الناقدة سيزا قاسم كانت من الدراسات المبكرة التي انتبهت إلى المنحى البوليفوني في الرواية العربية عموماً وفي ثلاثية نجيب محفوظ خصوصاً، إلا أن هذه الناقدة لم تدرس التأثير الجذري لهذا المنحى على تشكل البنية السردية بشكل عام، وإنما قصرت ذلك على فحص جوانب هذه البنية التي فحصتها تحت باب «بناء المنظور الروائي» وقد أفادت بشكل خاص من آراء بوريس اوسبنسكي الذي اعتمد في الأصل في تطوير مفهوماته النقدية على ميخائيل باختين صاحب الفضل الأول في الكشف عن الجوهر البوليفوني في الرواية عند دستويفسكي. فالناقدة لم تدرس المنحى البوليفوني إلا بوصفه مظهراً واحداً من مظاهر السرد في ثلاثية نجيب محفوظ وليس جوهراً بنيوياً حاكماً في البنية السردية فقد درست الناقدة في البداية «بناء الزمان الروائي» ثم انعطفت نحو دراسة «بناء المكان الروائي» دونما إشارة واحدة للجوهر البوليفوني في الرواية ولم تتحدث عن تعدد الأصوات (البوليفونية) إلا في الفصل الأخير الخاص بـ (بناء المنظور الروائي) في ضوء آراء اوسبنسكي النقدية التي تميز بين أربعة مستويات من مستويات المنظور هي: المستوى الايديولوجي والمستوى النفسي ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيري(٤٦). ولا ينكر أن الناقدة قد أشارت في أكثر من موطن إلى أهمية تعدد الأصوات في البناء الروائي مثل قولها إن المنظور الايديولوجي «لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل انه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي»(٤٧) إلا أن الناقدة بشكل عام لم تدرس المنحى البوليفوني إلا بوصفه مظهراً من مظاهر البنية السردية وليس جوهراً مقرراً في صياغة بنية سردية بوليفونية متميزة.

أما الناقدة يمنى العيد فقد تصدت بصورة غير مباشرة، أثناء حديثها عمّا سمّته بأنماط القص العربي - والذي تركز على المظهرين المونولوجي والبوليفوني في الرواية على الرغم من أنها لم تشر من بعيد أو قريب إلى باختين أو اوسبنسكي أو جوليا كرستيفا وغيرهم من النقاد الذين فحصوا المظاهر المونولوجية والبوليفونية في الرواية، وربما كانت ملاحظاتها بمثابة توصلات شخصية مبكرة في هذا الميدان. يتمثل النمط الأول من أنماط «القص العربي» عند يمنى العيد في الصوغ المونولوجي الخالص دون أن تشير إلى هذا المصطلح مباشرة لكن التوصيف الذي تقدمه ينطبق عليه تماماً إذ يتميز هذا اللون من القص - كما ترى بهيمنة موقع الراوي الذي يحكم بنية القص حيث أن أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها ورغم الحوار والصراع بينها تبقى في هذا النمط محكومة بموقع هذا الراوي البطل القابع خلف شخصيته أو قضيته وما يسترعي انتباهنا هنا اشاراتها إلى تأثير هذا المنظور الاحادي على البنية السردية فهي ترى أن فعل القص ينمو بتأثير هذا الموقع المهيمن وبه يصل السياق إلى غايته وان بنية هذا النمط تتسم بطابع التمسك والانسجام حيث تترابط على مستوى الحكاية في النص حلقات القص وتترابط بعلاقة ضرورة لها منطقها الخاص لتحتل النهاية مكانة مهمة وأساسية لأنها تحد منطق هذا الترابط. وتعتقد الناقدة أن قصنا العربي الحديث بشكل عام يعتمد هذا النمط وهو قص الراوي البطل أو البطل القضية كما تقول(٤٨).

ويمكن أن نستشف من النمطين الثاني والثالث توصيفاً للنمط البوليفوني في الرواية. فالنمط الثاني في رأيها يتميز بالخروج على

مفهوم البطل / الراوي الذي يروي من موقع واحد مهيمن إلى قص يصدر عن روايين بطلين لهما موقعين متصارعين. وتعد الناقدة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح نموذجاً لهذا النمط من القص فليس هنا من موقع واحد يحكم أصوات الشخصيات بل ثمة موقعان متناقضان وينمو فعل القص بينهما بالصراع. وتتوقف عند طبيعة بنية هذا النمط - وهو مهم بالنسبة لنا - التي تميل كما ترى إلى القلق وإلى شيء من عدم التماسك والانسجام، أو هي توحي بذلك كأنها لا تترابط أو كأنها تتفكك، وهي في هذا لا تنحو نحو غاية لها لكنها تطرح سؤالها أو اسئلتها كأن القراءة لا تستكملها[٤٩] أما النمط الثالث وهو كما نرى ونستشف يمثل المظهر البوليفوني الخالص فيتمثل بالنسبة للناقدة في نزوعه لكسر حصانة البطل ومن خلفه الراوي لتقويض هالة تفوقه المطلق. وترى الناقدة أن السرد في هذا النمط يتوسل تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل وكأن الكاتب أو الراوي يسيب النطق ويتركه للشخصيات، وهي تخلص إلى أن عدم وجود بطل محوري بوصفه بؤرة للأحداث والدلالات يجعل البنية تبدو مفككة منتشرة كأن لا منطق يحكمها[٥٠] وهو رأي نقدي مهم في الصميم من خصوصية البنية السردية متعددة الأصوات كما نعتقد.

إن أهمية رأي الناقدة يمنى العيد تتمثل في انتباهها إلى تأثير تعدد الأصوات على البنية السردية ذاتها وان كنا نميل إلى الاكتفاء بإقامة تقسيم ثنائي أساسي - هو النمط المونولوجي والنمط البوليفوني وهذا طبعاً لا يصادر حق الناقد في ايجاد تفرعات ثانوية لكل نمط رئيسي وفق ما يجتهده ويقتنع به.

أما دراسة الناقد حميد الحمداني لإشكاليات الصوغ المونولوجي والبوليفوني في الرواية فتنصرف أساساً للتركيز على خصوصية مفهوم الرؤية في كل من هذين الصوغين عبر فحص المستويات الأسلوبية للرواية. فقد ظلت غائبة بعض الشيء تجليات أو تمظهرات البنية السردية في الصوغين المونولوجي والبوليفوني وان كانت الترسيمات الثلاث التي قدمها تخدم إلى حد كبير مسألة الكشف عن تحولات الرؤية ووجهة النظر في السرد الروائي. لقد لاحظنا أن الناقد يلجأ وهو في هذا قريب من يمنى العيد إلى تقسيم ثلاثي يتمثل في: الرؤية الحوارية البوليفونية متعددة الأصوات التي يتمكن فيها المبدع أن ينقل إلينا بعد تمثله لمجموع التصورات صورة مكثفة يتم من خلالها احضار جميع الرؤى على قدم المساواة بحيث لا تمثل رؤيته الخاصة سوى نمط من أنماط تصور الواقع. ويرى الناقد أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، بحيث لا تمتلك امتيازاً خاصاً، منظماً وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتهزم تارة وتنتصر أخرى ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة النهائية، وتبقى الرواية، حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والايديولوجيات. ويعتقد الناقد أن أهمية الرواية الحوارية (الديالوجية) تأتي من كونها تعرض الحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة مما يجعلها ضمنياً ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الايديولوجي والثقافي في الوقت الذي تحتفظ فيه الرؤية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم[٥١].

ويخـصص الناقـد النوعين الثـاني والثـالث لضـربين من الرؤية المونولوجيـة (إحادية الصوت) يطلق على النوع الثاني مصطلح (الرؤية الأحادية التمويهية» وتقدم فيها التصورات المختلفة للواقع من زاوية نظر المبدع، حيث تكون الرؤية أحـادية لكنهـا مموهة أي تتـخذ شكل الرؤية الشمـوليـة دون جوهرها ويرى الناقـد أن هذه الحـالة تمثلهـا عـادة الرواية المونولوجية ذات المظهر الحواري. أما النوع الثالث فيطلق عليه مصطلح «الرؤية الأحادية» ويعني به كما يبدو الرؤية المونولوجية الخالصة حيث تعمل الرؤية الأحادية على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المؤلف، وغالباً ما يكون حضور التصورات المغايرة في العمل الروائي مصحوباً بانتقاد مباشر لها وهو ما يؤدي عادة إلى خلق الرواية المونولوجية المباشرة واعطاء أسلوب الكاتب سلطة مطلقة على الأساليب الحاضرة الغالب في حالة حصار[٥٢].

ويتضح لنا هنا أن الناقد حميد الحمداني لم يتفحص وضع البنية السردية تحديداً في علاقتها بالصوغين المونولوجي والبوليفوني وإنما ربط ذلك بحديث عام عن مظاهر أسلوبيـة عامة وخاصة وركز بشكل خاص على ربط هذه المسألة بنقطة واحدة فقط هي مسألة الرؤية، وهو في هذا يقول: «ومن الأكيد أن الكلام على المونولوجية والحوارية في الرواية هو الكلام نفسه الذي يقال في إطار مبحث زاوية الرؤية في الرواية وجميع التحديدات التي وضعت في هذا المضمار حصرت أنواع الرواية في نطاق علاقتها بالذاتي والموضوعي أي بالاحادي والشمولي فأما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوي فتهيمن بذلك النظرة الأحادية وأما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها

وتعرض آراءها الشخصية فتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي ولهذا كله علاقة كبيرة بهيمنة أو عدم هيمنة أسلوب الكاتب على مجموع الأساليب والرؤى التي يتعامل معها في النص(٥٣).

ويتبين لنا مما تقدم أن الناقد العربي عند فحصه للصوغين المونولوجي والبوليفوني في الرواية قد لامس بعض الجوانب الخاصة بتأثير هذا الصوغ أو ذاك على البنية السردية وعلى الأسلوب الروائي إلا أنه لم يتوغل عميقاً داخل تحديد دقيق لمفهوم البنية السردية وتحولاتها في الصوغ البوليفوني في إطار خصوصية البنية وشروطها الثلاثة التي أجملها جان بياجيه في الكلية والتحويلية والضبط الذاتي. لذا تظل أمام الناقد العربي مهمة الكشف النظري والتطبيقي عن هذه المسألة وخاصة أن التجربة الروائية العربية تزخر بنماذج روائية دالة في هذا الميدان.

وفيما يلي جدول مقارن يبين التباينات بين البنية السردية المونولوجية/أحادية الصوت والبنية السردية البوليفونية/متعددة الأصوات وقد استقرأناه من فحص خصوصية هاتين البنيتين السرديتين في ضوء عدد من النماذج الروائية العربية التي سيتوقف عندها البحث مفصلاً في فرصة قادمة.

جدول مقارنة بين البنية السردية المونولوجية والبنية السردية البوليفونية

البنية السردية المونولوجية (أحادية الصوت)	البنية السردية البوليفونية (متعددة الأصوات)
تميل البنية السردية نحو التمركز centeripetal نحو بؤرة رؤية أو وعي مركزي للمؤلف الضمني والبطل المركزي.	تميل البنية السردية للابتعاد عن المركز centerfugal والاتجاه نحو المحيط باتجاه قوى جذب متعددة نحو الخارج باتجاه الأصوات السردية المتعددة.
تميل البنية إلى لون من التماسك النسبي والانسجام العضوي.	تميل البنية إلى شيء من التفكك والتراخي الحر غير المنضبط.
تكشف بنية النص السردي في الغالب عن أسلوب واحد ولغة واحدة.	تكشف بنية النص السردي عن تعدد في الأساليب واللغات الغيرية يعادل عدد الأصوات السردية.
تتوسل البنية بعناصر شعرية وغنائية جزئية لتعميق شعرية السرد.	تخلو البنية في الغالب من العناصر الشعرية والغنائية وتميل إلى الخلق الموضوعي لتعميق شعرية السرد.
تكرس البنية في الغالب إشكالية الفرد.	تكرس البنية عادة إشكالية العلاقة بين الجماعة.
تكشف البنية عن إمكانية ظهور بعض مستويات السرد الخارجي من منظور الراوي كلي العلم.	انتفاء ظهور مستويات السرد الخارجي في البنية السردية وهيمنة أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.
تشجع البنية ظهور العناصر المرآتية والفردية في السرد.	تشجع البنية صعود العناصر الملحمية والدرامية في السرد.
ثمة في الغالب راوٍ ضمني واحد.	ثمة عادة عدد من الرواة الضمنيين.
يتوجه السرد عادة نحو قارئ ضمني واحد ومروي له واحد.	يتوجه السرد نحو عدد من القراء الضمنيين والمروي لهم بعدد الرواة أنفسهم.
تمتلك بنية السرد بنية دائرية حيث تتم العودة إلى نقطة البداية بصورة من الصور.	لا يشترط في البنية السردية أن تتخذ شكلاً دائرياً بل تميل إلى التوزع إلى محاور متباعدة قلما تلتقي.
الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تلتقي في الغالب في نقطة التقاء واحدة.	الثيمات والحبكات المتوازية أو الإطارية تستمر في العادة في التشظي والتباعد.
يتخذ النسق الزمني في الغالب مساراً خطياً واضحاً.	هناك مجموعة من الأزمنة التي لا تسير وفق نسق خطي محدد.
البنية المكانية محددة ومتعينة ومستقرة نسبياً.	البنية المكانية غير محددة وغير متعينة وإنما تكون متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة.

الهوامش

١ - الحلزون العنيد - رواية - رشيد بو جدرة ، ترجمة هشام القروي ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨١ .
٢ - ألف وعام من الحنين - رواية - رشيد بو جدرة - ترمة مرزاق بقطاش ، دار ابن رشد ، بيروت (د . ت) .
٣ - صيادون في شارع ضيق - رواية - جبرا ابراهيم جبرا - ترجمة د . جابر عصفور - مكتبة الشرق الأوسط (ط٣) ، بغداد ١٩٨٥ .
٤ - السفينة - رواية جبرا ابراهيم جبرا - بيروت ١٩٦٩ .
٥ - النخلة والجيران - رواية - غائب طعمة فرمان - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٦ .
٦ - خمسة أصوات - رواية - غائب طعمة فرمان - دار الآداب ، بيروت ١٩٦٧ .
٧ - ميرامار - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨١ .
٨ - أفراح القبة - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨١ .
٩ - يوم قتل الزعيم - رواية - نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٨٥ .
١٠ - الوشم - رواية - عبد الرحمن الربيعي - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .
١١ - الوكر - رواية - عبد الرحمن الربيعي - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠ .
١٢ - نافذة بسعة الحلم - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٧٧ .
١٣ - من يفتح باب الطلسم - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٢ .
١٤ - الراووق - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بيروت ١٩٨٦ .
١٥ - قبل أن يحلق الباشق - رواية - عبد الخالق الركابي - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٠ .
١٦ - قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي - تأليف م . ب . باختين - ترجمة د . جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .
١٧ - Apoetics of Composition, Boris Uspensky, University of California press printed in the U. S. A 1973.
١٨ - المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف - ترجمة فخري صالح - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢ .
١٩ - The Kristeva Reader edited by Tovil Moi Basil Blackwell ltd 1986 p. 34 - 61.
٢٠ - Literature as Social Discoursw Roger Fowler Batsford Academic and Educational Limited London 1981 p. 142. 16.
٢١ - بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - د . سيزا أحمد قاسم الهيئة المصرية العام للكتاب ١٩٨٤ الفصل الثاني بناء المنظور الروائي خاصة ص١٣٠ - ١٦٣ .
٢٢ - الخطاب الروائي - ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة دار الفكر القاهرة باريس ١٩٨٧ .
٢٣ - الراوي - الموقع والشكل - يمنى العيد مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٦ .
٢٤ - أسلوبية الرواية - حميد الحمداني - منشورات دراسات ، الدار البيضاء المغرب ١٩٨٩ .
٢٥ - قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي م . ب . باختين ترجمة د . جميل نصيف التكريتي كما ترجم

المترجم ذاته دراسة أخرى لباختين تحت عنوان قضية المضمون والمادة الأولية والشكل في الابداع – مجلة الثقافة الأجنبية – وزارة الثقافة والاعلام العدد (٤) ١٩٩٢ ص ١٧١ – ٢٠٠ .

٢٦ – الماركسية وفلسفة اللغة – ميخائيل باختين – ترجمة محمد البكري ويمنى العيد دار توبقال للنشر المغرب ١٩٨٦ .

٢٧ – تحليل الخطاب الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٨٩ .

٢٨ – شعرية النص الروائي – بشير القمري – شركة البيادر للنشر – الرباط المغرب – ١٩٩١ .

٢٩ – المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين – تزفيتان تودوروف ترجمة فخري صالح بغداد ١٩٩٢ .

٣٠ – البناء الفني في الرواية العربية في العراق – شجاع مسلم العاني – رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة ١٩٨٧ كلية الآداب – جامعة بغداد – العراق .

٣١ – الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي – فاضل تامر – دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٢ ص١٩ – ٩٣ .

٣٢ – قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي ص٤٤ – ٤٥ .

٣٣ – المصدر السابق ص٣١ .

٣٤ – الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ص٢٨ – ٣١ .

٣٥ – البنيوية ، جان بياجيه – ترجمة عارف منيحنة وبشير اوبري منشورات عويدات بيروت ١٩٧١ ص٨ – ١١ .

٣٦ – نظرية البنائية في النقد الأدبي – د . صلاح فضل القاهرة ١٩٧٨ ص١٤٥ – ١٤٧ .

٣٧ – عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو – اديث كيرزويل ، ترجمة جابر عصفور دار آفاق عربية بغداد ١٩٨٥ ص٢٨٩ – ٢٩٠ .

٣٨ – الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب – د . عبد الكريم حسن – بيروت ١٩٨٣ ص٤٢ .

٣٩ – Narratology, Gerald Prince Mouton Publishens Berlin 1982, p. 82 - 83.

٤٠ – Story and Discourse, Semour Chatman Comell University Ithaca and London 1978 p. 9 - 23.

٤١ – Recent Theories of Narrative, Wallace Martin Comell Univeraity Press Ithaca and London 1986, p. 110 - 111.

٤٢ – Story and Discourse p. 19

٤٣ – Lbid p. 26

٤٤ – Lbid p. 23

٤٥ – انفتاح النص الروائي – سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٨٩ ص٥ .

٤٦ – بناء الرواية ص١٣٤ .

٤٧ – المصدر السابق ص١٣٤ .

٤٨ – الراوي – الموقع والشكل ص٨٣ .

٤٩ – المصدر السابق ص٨٥ .

٥٠ – المصدر السابق ص٨٦ .

٥١ – أسلوبية الرواية ص٣٩ – ٤٥ .

٥٢ – المصدر السابق ص٣٩ – ٤٠ .

٥٣ – المصدر السابق ص٤١ – ٤٢ .



ثنائية الصمت / الصوت بنية روائية

قراءة في رواية (اعتراف كاتم صوت)

إبتداءً من العنوان "اعترافات كاتم صوت ـ وانتهاءً بآخر فصول الرواية تهيمن على الفضاء الروائي ثنائية ضدية صوتية هي ثنائية الصوت/ الصمت، وهي ثنائية شعرية تغري الناقد بالاستعانة بأدوات تحليل الخطاب الشعري وعدم الاقتصار على آليات تحليل الخطاب السردي التي بلورتها "السردية" الحديثة. فمن النادر تماماً ان تهيمن سلاسل من الثنائيات اللسانية الضدية داخل فضاء روائي متكامل، مثلما يحدث احياناً داخل نص شعري واحد او داخل تجربة شعرية محددة، وهو امر يتيح الفرصة للمحلل الاسلوبي لبناء جداول متكاملة بالحقول الدلالية التي تدلل على البؤر والمفردات والجذور التي تتحكم في الرؤيا الداخلية للنص السردي بكامله.

ان هذه الثنائية الضدية، هي ليست مجرد علامة لسانية عابرة او جزئية، بل تتحول الى بنية سردية تحدو الى حد كبير بآليات السرد ومستويات التبئير ووجهة النظر والرؤى، مروراً بوظيفة البنية السردية وانتهاءً بالاستنطاق الدلالي للنص السردي في قدرته على التدليل وعلى الاحالة الى "رؤيا العالم" بمفهوم لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية.

وتشـتـبك البنيــة الســردية في الرواية بمظاهر الصــوغ البـوليـفـوني (متعدد الاصوات) حيث تمتلك الشخصيات الاساسية الحرية في التعبير عن تصوراتهـا ووجهـات نظرها الخاصـة بعيداً عن تحكم المؤلف ونزعته الاوتوقراطيـة التي تجد تجسـدها في مظاهر البنيـة السـردية المونولوغـية (احـادية الصـوت) في نصـوص روائيـة اخـرى. وفي كل هذا الاشـتبـاك تتقـاسم سلطتـا الصـوت والصـمت محـاور الصـراع الدرامي بطريقة لافتـة للنظر. وتتشكل اسلوبية الرواية، نتيجة لذلك عن طريق نسق اسلوبي او سردي واحد، بل عن طريق مجموعة متنوعة من الاساليب السردية التي تتــراوح بين الوصف والســرد والحــوار والبناء المشــهــدي، واسلوب الاعترافات والتأملات والاحلام والكوابيس، اضافة الى الحضور المباشر لاصوات الشـخصيـات او مونولوغـاتها الداخليـة، واخيـراً باللجوء الى تقنيـة طريفـة في نهاية الرواية تتـمثل في ظهـور صوت المؤلف ـ وبشكل أدق المؤلف الضـمني الذي هو غـير المؤلف الحقيـقي ـ واصوات عـدد من القـراء الذين يعلقـون على احـداث الـرواية ويحـاولون الاعـتـراض على المؤلف، وهو منحى يجعل الرواية تكشف عن مظهـر ميتـا ـ روائي، حيث التركيز على آليات الصوغ الروائي وعلى نرجسية الجنس الروائي وحضور المؤلف بعـيداً عـن منحى الايهـام وتغـييب دور المؤلف في السـرد. ان هذا التنوع في الاساليب واللغـات يبـعـد الروايـة عن الرتابة ويكسبـهـا سـمـة حداثيـة وطليعيـة وتجـريبيـة واضحـة، ويجعـل القـارئ، او المتلقي، الذي يقف في الطرف الآخر من المرسلة في حالة يقظة تامة لأية مفاجأة تتعلق بتغـير مسـتويات السـرد وزاوية النـظر وطريقة الصوغ اللسـاني، وهذا مـا يجعل من القارئ منتجاً آخر للنص ودلالاته المتجددة، وليس مجرد متلقٍ

سلبي وكسول يتلقى بآلية نصاً قرائياً عادياً. ان الرواية تستحيل بفعل ذلك الى نصٍ روائي مفتوح والى نصٍ كتابي يتطلب بمفهوم رولان بارت، قارئاً يقظاً ومتأملاً من نوع خاص يمتلك القدرة على ردم الفجوات وملاحقة تقلبات السرد واخيراً تقطير المعاني والدلالات التي يزخر بها النص والكشف عما هو مغيّب ومضمر داخل المستوى الحضوري لسيل الدالات.

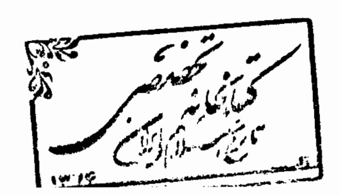
يمكن ملاحظة مظاهر الصراع بين سلطة الصوت وسلطة الصمت على امتداد العمل الروائي. سلطة الصمت تتمثل في مفردات ومظاهر ومواقف وادوات وشخصيات مثل كاتم الصوت، الكابوس، الحلم، الغياب، الامحاء، العزلة، المصادرة، الخوف، الاحساس بالبارانويا، كما تتمثل في الشخصيات التي تحمي هذه السلطة مثل يوسف الطويل، ورجال الحراسة، وتنطوي شخصية (سيلفيا) على مظهر مزدوج لا يخلو من تمثل سلطة الصمت لأنها صماء وغير قادرة على التقاط الاصوات وانما تعتمد على فهم حركة الشفاه فقط. كما تتمثل سلطة الصمت في افعال التصفية الجسدية اللاحقة مثل قتل احمد ودهس الأم وتصفية الابنة الصغيرة وفي كثير من افعال النفي التي تتسيد المشهد الروائي ظاهرياً، لكنها سرعان ما تواجه تحدياً من سلطة الصوت التي تحاول ان تكسر مظاهر الصمت المختلفة بسيل مضاد من المفردات والمواقف والادوات والشخصيات والافعال مثل الاعترافات، والكلام الشفوي والرحيل والكتابة. ويمكن ان نعد معظم الشخصيات الروائية من افراد اسرة الدكتور مراد ممثلين بشكل او بآخر، وبمستويات مختلفة لسلطة الصوت. وتحتل الكتابة موقعاً مهماً في هذا الصراع بوصفها الوجه الاخر الممكن لسلطة الصوت في مناخ مغيب فيه الصوت الشفوي. ويبدو ان

الدكتور مراد نفسه قد ادرك هذه الميزة المضادة لفعل الكتابة في مواجهة سلطة الصمت. فها هو يقول:

"الصمت والعزلة نفي لوجودي. الصمت يقول انت لست موجوداً. فأكتب عندئذ تقول الحروف انني كامل الحضور".

هنا تتحول الكتابة الى فعل مؤكد للوجود في مواجهة الصمت الذي يمثل نفياً للوجود ذاته. وبفعل هذه الحركة الداخلية داخل ثنائية الصوت/ الصمت تتفجر محاور الصراع داخل العمل الروائي، وتنهار السيادة المظهرية والخارجية لسلطة الصمت عن طريق إنحلال الثنائية الضدية وتسيد سلطة الصوت والكتابة حيث تنفجر في النهاية سمفونية الاصوات البشرية المتداخلة: اصوات الشخصيات والقراء والمؤلف، كما تغدو الكتابة اداةً مؤثرة لتهشيم بنية الصمت. وهكذا، فعلى الرغم من افعال التغييب والقتل والحصار التي تنفذها سلطة الصمت، الا انها في النهاية تقهر امام سلطة الصوت العالية، متمثلة في الاقوال والاعترافات وفي الكتابة. بل يمكن القول ايضاً ان الرواية ذاتها، بوصفها كتابةً هي رد آخر على سلطة الصمت.

يستطيع القارئ - وهو بالتأكيد قارئ من نوع خاص - ان يكتشف ان الاحداث الروائية تتمحور حول هذه الثنائية الضدية: ثنائية الصمت/ الصوت. اذ تبدأ الرواية بفصل معنون - وكل فصول الرواية معنونة - يحمل عنوان (مدارات الصدى) وهو ايضاً جزء من هذه المركزية الصوتية للثنائية الضدية الاساسية، يحاول ان يستغور اعماق الشخصيات القصصية في عزلتها المحدودة في لون من السرد الذاتي، يعتمد في الغالب على توظيف ضمير المتكلم، ويتخذ في الغالب صيغة المونولوغ



الداخلي او المونولوغ المروي. كل الايام عدا يوم الخميس تبدو سواسية، فهي جميعاً تسقط في كماشة اخطبوط الصمت بمفرداته ومظاهره وادواته المختلفة: العزلة، الليل، الزجاج، عيون الحرس، انقطاع الخط التليفوني، الخوف، الكآبة وما الى ذلك. وتأتي اهمية يوم الخميس في انه اليوم الوحيد الذي يحضر فيه الصوت متمثلاً في مكالمات احمد الهاتفية لأسرته ولذا فقد كان هذا اليوم يعني الشيء الكثير بالنسبة للابنة الصغيرة فهي تقول بعد ان تتساءل "متى سيتصل احمد؟".

"يوم الخميس سلحفاة عجوز، يزحف ببطء، لكنه اليوم الوحيد الذي ننتظره. بقية الايام لا معنى لها. يوم واحد يتكرر بتفاصيله المملة لو يلغي ملك الزمان ايام الاسبوع الفائضة، ولا يبقى الا على خميس واحد طويل متصل".

لذا يظل هذا الفصل التمهيدي أسيراً الى حد كبير الى سلطة الصمت، لكن الشخصيات، تحاول ان تخدش هذه السيادة المطلقة عن طريق بعض الافعال الصغيرة منها الكلام الشفوي. المكالمة الهاتفية مع احمد كل يوم خميس، ممارسة فعل الحياة والعمل من قبل الام واخيراً فعل الكتابة من قبل الاب الدكتور مراد. لكن كل هذه الافعال تظل، في هذا الفصل، محدودة ومحاطة بهالة الصمت وجبروته.

يمكن ان نلاحظ هنا ان تقسيم الفصل التمهيدي المعنون "أ" مدارات الصدى ينطوي على اهمية خاصة. فهو مقسم الى سبع عشرة فقرة، كل فقرة هي عبارة عن مشهد مخصص لاستبطان وعي او وجهة نظر احدى الشخصيات الروائية. وتهيمن رؤيا المرأة او الزوجة على هذا الفصل حيث تشغل سبع فقرات، يليها الزوج الدكتور مراد ابراهيم حيث خصص له

المؤلف خمس فقرات او مشاهد تليه الابنة الصغيرة ولها ثلاث فقرات فقط، واضافة الى هذه الشخصيات الرئيسية التي توظف ضمير المتكلم نجد فقرتين مخصصتين لوجهة نظر الملازم المكلف بالحراسة وهما يزاوجان السرد الداخلي والخارجي حيث يمنحه المؤلف الحق الكامل للظهور والتعبيرعن وجهة نظره مثلما سيفعل بشكل اوضح عندما يمنح مثل هذا الحق لشخصية يوسف الطويل، القاتل المحترف وكاتم الصوت. وجميع المشاهد مصوغة بطريقة السرد الذاتي دونما تدخل من المؤلف، ويمكن ان نستثني من ذلك العنوانات الفرعية الصغرى مثل "الخميس/ الصغيرة" التي توحي بأن هذا الفصل يمثل يوميات لحياة اسرة تحت الاقامة الجبرية، اسرة محكومة بقوانين سلطة الصمت، وينجح المؤلف في استغلال هذا الفصل التمهيدي للتعريف بطبيعة الفعل الدرامي، والعقدة الداخلية والشخصيات الاساسية للرواية ومحاور الصراع القادمة التي سوف تتفجر لاحقاً. لذا يبدو الايقاع السردي في هذا الفصل بطيئاً وهادئاً ويعتمد الى حد كبير على المراقبة والوصف، والاستذكار، واحياناً التأمل، في محاولة لتهيئة الارضية بشكل ملائم لتحريك الفعل السردي مكانياً وزمانياً. ويبدو المؤلف حذراً الى حد كبير. فعن طرق تقنية الابطاء والقطع يحجم عن البوح بأسرار اللعبة ويترك للاحداث ان تأخذ مساراً خطياً افقياً متجنباً البدء من النهاية، كما يفعل البعض، في مثل هذه الحالات.

وينتقل الفصل الثاني الموسوم "ب ـ الاصوات وكاتمها" الى شخصية مناقضة، لكنها مهمة للغاية هي شخصية يوسف الطويل، كاتم الصوت، التي تمتلك الحرية المطلقة في البوح والفعل للاعتراف، بطريقة مدهشة

لتؤكد على اصالة المنحى البوليفوني (متعدد الاصوات) للرواية. ولكي يمنح الروائي هذه الشخصية فرصة للظهور بمظهر الاقناع يتركها توظف ضمير المتكلم، الشكل الملائم للاعترافات".

"اعرف، سيداتي سادتي، انكم لن تصدقوا ابداً انني مجبول من طينتكم، انسان عادي، يحب ويكره. اعرف...اعرف. واعرف انكم ستقطبون ثم ترفعون حواجبكم دهشة وتعلقون: قاتل محترف مأجور.. وإنسان! غير معقول".

وهكذا يبدأ كاتم الصوت بتقديم هذه المرافعة الطويلة المتخيلة لجمهور متخيل "سيداتي سادتي" وهو يدرك عملياً انه لم يكن يخاطب الا تلك الفتاة سيلفيا او سلافة التي جاء بها لتستمع الى اعترافاته دون ان يدرك المفارقة الكبرى التي وقع فيها وهي انها صماء، ولكنها تستطيع قراءة الكلمات وحركة الشفتين. لكن المشكلة ان شفة يوسف الطويل خفية او مخفية بشارب يعطي النصف الاعلى بحيث يتعذر عليها ادراك او التقاط معنى كلماته. ونجد اشارة الى هذه المفارقة بين الاعتراف والصمم لاحقاً في تعليقات القراء في الفصل الاخير الموسوم "هـ - ملحق" حيث يرى احد القراء ان وجودها - سيلفيا - يخدم فكرة العجز عن التواصل بين الناس، افلاس اللغة" وهو حكم ذكي يعمقه فيما بعد رأي قارئ آخر يرى ان سيلفيا او سلافة، التي يستأجرها يوسف لسماع اعترافاته - هي رمز استحالة التواصل بين كاتم الصوت والاخرين. وينتهي هذا الفصل دون ان يكشف المؤلف نيات كاتم الصوت، ويتركها مفتوحة لحركة الحدث الروائي الافقية، والمتنامية في سياق زمني خطي ومتصاعد، ولذا فهو يعود مرة ثانية لاستكمال اعترافاته في الفصل

الموسوم (ج ـ من اعترافات الكاتم) وهو من اطول فصول الكتاب ويشغل اكثر من اربعين صفحة، بينما شغل الفصل السابق الخاص باعترافات ـ كاتم الصوت عشرين صفحة فقط. في هذا الفصل فقط يتم التلميح اولاً من قبل يوسف الطويل نفسه بأنه قد قتل احمد بناءً على توجيهات صادرة اليه من جهات، ولاحقاً يتم الاعلان رسمياً عن هذا الاغتيال من قبل الملازم المسؤول عن حراسة بيت الدكتور مراد نفسه ـ ذلك في الفقرة رقم ١٦ من ١٦٧، وهي فقرة لا يمكن ان تقع تحت باب هذا الفصل المخصص لاعترافات كاتم الصوت، لانها تختلف مكانياً وزمانياً واسلوبياً، ولذا فقد كان من المفضل ترحيلها الى فصل مستقل، وهو أمر ينطبق على الفقرة رقم ١٥ الخاصة بشخصية سيلفيا، وذلك لكي يمتلك الفصل الخاص بالاعترافات تماسكه وعضويته

في هذين الفصلين يهيمن السرد الذاتي، سواء بتوظيف ضمير المتكلم او ضمير الغائب على طريقة المونولوج المروي واحياناً عن طريق البناء المشهدي، الا اننا لا نعدم بعض الاستثناءات السردية التي يبرز فيها صوت الراوي الخارجي كلي العلم الذي يحرك الاحداث او يعلق عليها من الخارج. ففي ص٧٠ مثلاً يفاجئ المؤلف القراء بالانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب، حيث يطل صوت الراوي كلي العلم:

"لكن سيلفيا لم تسأل. كانت تتنحنح فقط. ولم تنصت لانها صماء. والانوار خافتة. وشارب كاتم الصوت كث ويحجب شفته العليا. وهي تقرأ الكلمات. تقرأ حركة الشفتين. (...) شاربه يغطي النصف الاعلى. ويوسف لا يعرف انها صماء. ولا يعرف ان صوته لا يصل الى اذنيها. لا..لا يعرف ان صوته مكتوم".

ويمكن ان نلاحظ ايضاً ان سلطة الصمت لا تكون متسيدة كلياً حتى في الفصول التي تكون فيها لانها مليئة بالفجوت والتضادات التي تؤشر حضور سلطة الصوت، ذلك ان الصوت بوصفه غياباً - امام سلطة الصمت - هو حضور من نوع آخر - حضور لا واع للمغيب والمقموع والمسكوت عنه، كما ان الاعتراف الذي يقدمه يوسف الطويل، وان كان لا يصل الى اذني سيلفيا، لانها صماء، هو مظهر صوتي، على الرغم من كل شيء، وهو يمثل تقويضاً لسلطة الصمت، التي تتعرض فيما بعد لتقويض كامل عندما تتفجر جوقة الاصوات الغيرية وبشكل خاص اصوات القراء والشخصيات وافعالها التي نجدها في عدد من الفصول اللاحقة ومنها "دوائر الاصوات" والـ"ملحق" اضافة الى الفصل الموسوم "اعترافات فتاة في عنق الزجاجة" في هذه الفصول تتفجر سمفونية الاصوات عالياً لتقوض جدران الصمت، كما تكشف الاحداث الروائية عن ظهور شخصيات روائية مستقبلية تحمل البذرة التي زرعها الدكتور مراد، منها شخصية مراد الصغير، وهي تحمل وعياً مستقبلياً من طراز جديد.

في مسار الرواية تتخذ ثنائية الصوت/ الصمت مظهراً صوتياً واضحاً حتى على مستوى جرس الالفاظ.فالكثير من الجمل تتكرر فيها مفردة الصوت او الصمت، او يتكرر فيها حرف الصاد، وهو القاسم المشترك بينهما، في نوع من اللعب اللغوي والتركيبي الذي لا نجد له مثيلاً الا في الصوغ الشعري ويمكن ان نلاحظ الامثلة التالية:

يعترف كاتم الصوت قائلاً: "كلا.. هذا ليس صوتي. ليس صوت كاتم الصوت. فكاتم الصوت لا صوت له".

صوت سلافة "لا اسمع سوى صوت الصمت".

صوت الصغيرة "كاتم الصوت يعجز عن كتم صوت العيون. للعيون اصوات عصية على الصمت. للعيون لغة لا يكتمها كاتم".

او لاحظ هذا التلاعب بمفردات الصمت والصوت، وبالاشارة الى حاجزي الصوت والصمت:

"لكنها لا تسمع صوته، لان عينيها على البحر، لا على شفتيه. ولان جدار الصوت الخفي قائم من الافق الى الافق. ولان حاجز الصمت مرتفع. مرتفع.. مرتفع مثل صرخة. لان التواصل ينطح حواجز الصوت الصلبة، لان التخطي يرتطم بحاجز الصمت المرتفع مثل صرخة".

في هذا المقطع مثال على هيمنة هذه البنية الصوتية المتلازمة وبشكل خاص لمفردة الصوت التي تتكرر ثلاث مرات ومفردة الصمت التي تتكرر مرتين اضافة الى تكرر صوت الصاد في كلمات: صرخة، والتواصل والصلبة. ويتضح التلازم، بين الضد وضديده، بين الصوت والصمت في تعليق القارئ الرابع الذي يقول: "لابد من وجود اصوات مرتفعة كي يجد كاتم الصوت مبرراً لحياته..".

ومن هنا نجد ان ثنائية الصوت/ الصمت تتحول الى بنية روائية تتحكم الى حد كبير في الخطاب الروائي، بانظمة الصوغ وبناء الشخصيات، وحركة الاحداث ذاتها. فالرواية تشيد مكانياً داخل بنية ملغومة بالصمت: بيت تحت الاقامة الجبرية، لكن الشخصيات التي تقطنه: الرجل: الدكتور مراد ابراهيم، الرجل العقلاني والمفكر الهادئ، وزوجته (المرأة) وابنتهما الصغرى (سناء) التي يرد اسمها مرة واحدة فقط وهي شخصية بريئة تبدو لنا في البداية طفلة ساذجة، لكن الاحداث تجعلها تكبر بسرعة، لكنها تقع تحت احساس بالفوبيا او الرهاب النابع

من شعور خفي بالبارانويا او الشعور بالاضطهاد، هذه الشخصيات تمثل النقيض للارضية المكانية للصمت، فهي مليئة بالحياة والفعل والصوت والكتابة. وتبرز في المقدمة مأساة الاب، بوصفها المأساة الرئيسة التي تحرك الاحداث الروائية، لكن هذه المأساة سرعان ما تتحول الى مأساة شاملة للأسرة بكاملها الاب والام والابنة والابن احمد، وهي اسرة مكتوب عليها الصمت والتصفية حيث سيشطب اسمها من السجلات ومن دليل التليفون.

تكشف لنا الام في نوع من "الاستباق السردي" او النبوءة بما سيأتي من احداث، وذلك في الصفحات الاولى من الرواية عندما تقول عن مصير زوجها التراجيدي:

"هذه هي المأساة. المأساة هي ان يعرف البطل مصيره التراجيدي مسبقاً، لكنه بالرغم من هذه المعرفة، يواصل سيرته نحو هذا المصير".

هنا يتحول الفعل التراجيدي للبطل الى فعل قدري لا مفر منه، وهو فعل يذكرنا بمفهوم ارسطو للمصير التراجيدي للبطل، الا ان هذا الفعل، ينفتح من جهة ثانية على موقف وجودي خفي عندما يرتضي البطل قدره ويتقبل فعل المعاناة دونما تردد او خوف، وكأنه خيار شخصي ليس الا. ويبدو لي شخصياً ان تجربة البطل، وبشكل خاص إحباطه السياسي، قريبة الصلة بتجربة سابقة في الرواية الاردنية تتمثل في رواية "انت منذ اليوم" لتيسير سبول، وبشكل خاص في انهيار الحلم بالمؤسسة السياسية وفي الانفصال بين الحلم والواقع، بين النظرية والممارسة.

وتشارك الزوجة زوجها هذا الاحساس المأساوي والوجودي عندما تشبه نفسها بشخصية سيزيف: "امس حلمت بأنني سيزيف كنت ارتقي

الجبل، حاملة صخرتي، وصخرتي كانت مقدسة (..) وعند القمة، وقبل ان اتنفس الصعداء بهبة ريح تدحرجت الصخرة، وسحقتني تحت ثقلها" ص١٣ وهي اشارة ثانية الى ان المصير التراجيدي لا ينتظر الزوج فقط بل الزوجة وبقية افراد الاسرة ايضاً. كما تكشف الصغيرة عن احساس مماثل بالفاجعة عندما ترد على اولئك الذين يتهمونها بأن احساسها ضرب من الجنون (البارانويا) أي مرض الشعور بالاضطهاد (ص٢١١) وتأتي النهايات التراجيدية الجماعية لافراد الاسرة ان هذا الاحساس بالبارانويا لم يكن دونما مبررات، وانما كان نابعاً من تنبؤ بحتمية المصير المأساوي لشخصيات الرواية الرئيسة. ويمكن ان القول ان الجو الكابوسي الذي يختم على حياة الشخصيات واحلامها ورؤاها وبشكل خاص الابنة الصغيرة هو تمهيد مبرر للخواتيم التراجيدية للشخصيات. كما ان شخصية الابن احمد، الذي يعيش بعيداً عن اسرته، على الرغم من رومانسيتها، تسقط ايضاً في شراك الاحباط واللاجدوى، فهو يقول: "ما اجمل الفجيعة حين تختتم بفصل العبث الشامل وستارته النهائية" كما ينسب الروائي الفقرة الموسومة "ملحق" لصوت المؤلف هذه الجملة الدالة التي تفسر سقوط احمد في اليأس والاحباط والعبث:

"لقد بات احمد اليأس في كماله. يتحول الى عدم محض" (ص٢١٥-٢١٦).

وتلامس الرواية في بعض جوانبها مساً خفيفاً روح الفنطازيا والغرائبية، خاصة في طبيعة الاحلام الكابوسية التي تراها الابنة الصغيرة (احلام فتاة في عنق الزجاجة) وكذلك في احلام وكوابيس معظم الشخصيات، كما نجد ذلك متمثلاً في "دوائر الاصوات" حيث

نرى احمد في الفقرة الثانية عشرة وهو يرقد على صدر أمه تحت التراب، وهي تغني له لينام بينما تظل عيناه مفتوحتين على اتساعهما. ويمكن القول ان الفنطازيا هنا تجسد تحدياً لسلطة الموت والصمت وانتصاراً لسلطة الحياة والصوت. الا ان الجانب الاهم الذي تنتهي اليه الرواية يتمثل في منحاها الميتا ـ روائي (ما وراء الرواية) عندما تدخل الفضاء الروائي اصوات القراء والمؤلف الضمني (وهو لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي) في حوار مفتوح يعيد تفسير الاحداث وتأويلها، ومحاولة استنطاق دلالتها بل واقتراح نهايات مغايرة لبعض الشخصيات والاحداث. وعندما يجد المؤلف الضمني نفسه محرجاً يعترف بأنه شخصياً لا يفهم دلالة بعض الاحداث وافعال بعض الشخصيات ويدعو القراء الى ان يملؤوا الفراغات بأنفسهم، وهو ما يحدث فعلاً عندما يتبارى القراء في تقديم تأويلات وتفسيرات ومقترحات متناقضة ومتباينة، وهي ايضاً دعوة صريحة للقراءة الحقيقيين ليقوموا بدورهم الايجابي الفاعل في إعادة تمثل الخطاب الروائي وكشف اسراره واعادة تأويله وانتاج دلالته ومعناه، وهي حرية تجعل من النص الروائي نصاً مفتوحاً قابلاً لتأويلات وقراءات لانهائية.

يتضح لنا مما تقدم ان البنية الروائية لرواية "اعترافات كاتم صوت" للروائي منيف الرزاز تتمحور حول ثنائية ضدية اساسية هي ثنائية سلطة الصمت/ سلطة الصوت، وهي تتشكل في اطار بنية بوليفونية (متعددة الاصوات) تتحرك فيها الشخصيات الروائية المختلفة والمتعارضة بحرية كاملة دونما تدخل مباشر من المؤلف الحقيقي، كما تنفتح على منحى ميتا ـ روائي يعمق من جوهرها الحداثي ويجعلها تتوفر على تنوع مدهش في

الاساليب والصياغات السردية الذاتية والموضوعية، المباشرة وغير المباشرة والتي تكسر جو الرتابة والجمود في السرد الروائي وتكسبه حيوية وتبدلاً ودينامية، وهي مكونات أساسية تنبع من طبيعة التجربة الروائية ذاتها التي هي في الجوهر تجربة تراجيدية تنتقل من المأساة الفردية للبطل الى المأساة الجماعية لأسرة بكاملها ضمن سياقات التناقض الفاجع بين ما هو واقعي وما هو حلمي أو بين الفكري والايديولوجي والمثالي من جهة والتطبيقي والممارسة والتجسد من جهة أخرى.

الكتابة الروائية في درجة الوعي المخدر
قراءة في رواية "مجرد ٢ فقط"لإبراهيم نصر الله

في رواية "مجرد ٢ فقط"يقودنا إبراهيم نصر الله إلى عمق المأساة الفلسطينية بطريقة فريدة غير متوقعة.هنا يحشد الروائي كل مظاهر المعاناة والعذابات والمجازر والخيانات التي تعرض لها الشعب الفلسطيني عبر وجهات نظر وتبئيرات استطاعت أن تلتقط هذا المشهد العريض، البانورامي لمأساة شعب على امتداد أكثر من نصف قرن. وهنا بالذات تكمن خصوصية القص في هذه الرواية.

لقد آثر الروائي إن يعرض للأحداث من وجهة نظر اثنين من الرواة المشاركين المسرحين اللذين يتماهيان في بعض الأحيان ويتحولان إلى راوٍ واحد عن طريق تبادل الأدوار أو الاندماج بطريقة تذكرنا بما حدث لبطل روايته" براري الحمى" الذي خلق له عن طريق التخييل والايهام الشيزوفريني "قرينه"المتخيل. وتتمثل فرادة زاوية النظر هذه في أنها تقدم من خلال وعي محنط ومجمد يكتفي بالتقاط المرئيات والأحداث والأشخاص والحوارات بحياد وموضوعية دونما إسقاطات سيكولوجية أو تأويلية. وتتخذ عملية الالتقاط الادراكي المحنط من مظهر "الثرثرة " بنية سردية لها، ولهذا لم يكن غريباً إن تكون كلمة (الثرثرة) هي الكلمة-المفتاح التي انتهت بها الرواية في صفحتها الأخيرة:

"وقال:لقد رأينا الكثير..

فقلت :نحن مجرد اثنين فقط.

وبقينا نثرثر

وقلت :إن أمي حامل

فصرخ :الحجة؟

قلت:آه..

وبقينا نثرثر.."

فالراوي، محنط الوعي، الذي يقدم السرد عبر منظوره يتحول إلى جهاز تسجيل يسجل جميع الحوارات والثرثرات والأحاديث التي تجري حوله بموضوعية ودونما تدخل مباشر،فتبدو مثل ركامات غير منظمة وغير منضبطة بسبب مرورها عبر ذهن شبه عصابي، يقدم المرئيات والأحداث والأصوات ببراءة الطفل المندهش لمرأى الأشياء الجديدة حوله.

إن هذا اللون من السرد المنبثق من وعي مجمد، أو وعي عصابي، يعجز عن اكتشاف السببية بين الأشياء، أو بين النتائج والأسباب،كما يعجز عن أدراك الحركة الخطية المتصاعدة لحركة الزمن ذاته، لذا تتداخل المشاهد والأزمنة والحوارات ودونما رابط منطقي أو زمني أو مكاني محدد. فالرواية بكاملها تفتقد إلى تقسيم داخلي إلى فصول أو مشاهد مرقمة أو غير مرقمة،وتتوالى المشاهد بإيقاع سريع ومتلاحق وهي تنتقل من زمن إلى آخر، ومن بنية مكانية إلى أخرى، ومن وعي إلى آخر، حتى ليصعب في بعض الأحيان اكتشاف المستويات السردية الحقيقية التي تتحرك داخل بنية السرد، والتي يمكن إعادة تنظيمها وربطها خطياً أو تراتبياً بطريقة تمتلك بعض الترابط. ويمكن ان نلاحظ ان الروائي يراكم

مجموعة من المشاهد،أو الوحدات السردية الصغرى،على أساس التناوب، وليس على أساس النمو العضوي للمشهد الكلي أو للحدث الواحد.فهو يخرق السرد أو يوقفه، ليقحم في مجراه مستوى آخر من مستويات السرد الحكائي يتميز بثيمة مغايرة، وعلاقات زمنية ومكانية مغايرة تماماً، وقد يعود أو لا يعود لمواصلة المسار الخطي للفعل العضوي السردي المنقطع أو المجمد.إن ما يتحكم في هذا "التنفيذ" هو الذهنية العصابية المنفلتة اللامنطقية التي لاتعير أهمية للحركة الخطية للزمن والعوامل السببية، والتي تمنح السرد سمته الموضوعية المحايدة بوصفه شهادة خارجية، أو تسجيلاً، أو مراقبةً بريئة بعيني طفل بريء وساذج لا يميز بين الألم والفرح، وبين الدم والماء.

تنفتح الرواية على مشهد قصير لا يتجاوز الصفحة الواحدة يصف من وجهة نظر أحد الراويين، وصول هذين الراويين إلى أحد المطارات، حيث وصلا، كما هو يفترض بناءً على دعوة سابقة لحضور احتفال معين، لكنهما يكتشفان أنه لم يكن هناك أحد بانتظارهما حين وصلا :

"لم يكن هناك أحد حين وصلنا، أنا والآخر، لم يكن هناك أحد ينتظر أحداً حين وصل الجميع.كنا سنحتفل، أما الآخرون، فلا، كانت خلفهم الحفلة، وكانوا هاربين من موت ما، سمعنا عنه، رأيناه، لكننا لم نعرفه الآن."

نكتشف في هذا المشهد الافتتاحي بعض القوى المحركة في السرد:هما :الراويان،وهم:الآخرون..ونتأمل بين مستويين :احتفال من جهة، وهرب جماعي من موت ما.وهكذا تبدأ المشاهد بالتناوب، ، المشهد يقطع سياق الآخر دونما تسلسل زمني أو منطقي.ويأتي المشهد الثاني، وهو غير مرقم، شأنه شأن بقية المشاهد، لكنه مفصول عن المشهد

الذي قبله والذي يليه بعلامات منجمة فاصلة ليس إلا، هذا المشهد الجديد ينسحب إلى الماضي، إلى طفولة الراويين عندما كان الأستاذ يضع تحت شحمة آذانهم حصوة صغيرة ثم يضغط، ويعود المشهد الثالث، القصير لمواصلة المشهد الأول في المطار، بينما ينتقل المشهد الرابع إلى بنية مغايرة تماماً:مخيم فلسطيني معرض للقصف والاجتياح والموت:

" ارتفع عمود الدخان عالياً، وحين انقشع لم يكن هناك بيت، كان الفحم، القذيفة صفرت في قوس مسارها المار من تحت عنق الفجر(...).

أبي قال :قنبلة فسفورية..

ولم أقل له:كيف عرفت. "

هذه البنية المكانية للمخيم هي من البنيات المكانية الأساسية التي سوف تهيمن لاحقاً على الفضاء الروائي، أما المشاهد الأخرى فسوف تتفرع أو تتناسل منها على مستوى التراكم أو التناوب أو الاستذكار.إن نسبة تواتر بنية المخيم هي النسبة المهيمنة، لذا تتحول بالتدريج إلى بؤرة سردية متحكمة تستقطب كل الخطوط والانحناءات داخل المنظور السردي ذاته، لكنها لا تتخذ أبداً منظر النمو العضوي أو الخطي المتصاعد، بل تظل متقطعة، متناوبة، في ظهورات مدروسة أحياناً، مع مشاهد وبنيات مكانية أخرى، منها الحركة الخطية غير المرئية للراويين:وصولهما إلى المطار، حضورهما الحفل، عجزهما، أو بشكل أدق منعهما من الرحيل، وأخيراً من الانصهار-انصهار كل البنيات الزمنية والمكانية-داخل بوتقة البنية السردية المهيمنة للمخيم الفلسطيني المعرض للاجتياح والموت.

ولو شئنا تحليل الوحدات السردية الأساسية، على أساس البنية المقطعية ذات الفواصل المنجمة بوصفها أساساً لوجدناها تبلغ حوالي ٢٧٥مئتين وخمس وسبعين وحدة سردية مقسمة إلى مجموعة من البنيات المكانية والزمانية والثيمات التي يمكن إدراجها في المحاور الثلاثة التالية :

١-محور وصول الراويين إلى المطار، والإقامة في الفندق والذهاب إلى البريد وحضور الاحتفال الرسمي، وهي كلها مشاهد بعيدة عن أجواء الحرب المباشرة، وتبلغ وحداتها السردية حوالي ٩٠وحدة سردية تتلاحق في النصف الأول من الرواية بتواتر وكثافة ملحوظة، وتضعف بعد ذلك أو تختفي، إلى إن تعود للظهور ثانيةً في الصفحات الأخيرة فقط عن طريق ملاحقة المسار الخطي لوصول الضيفين للمطار، وحضورهما الاحتفال الرسمي.ويمكن أن نقول إن هذه الحركة الدرامية الخطية تمثل بنية اطارية خارجية، تمثل ما يمكن أن نسميه بالبنية الدائرية، وهي تتمحور حول إحداث بعيدة نسبياً عن سخونة جو المأساة، لكنها من جهة أخرى تفضح زيف ما هو إعلامي وسياسي وأيديولوجي.

٢-محور المخيم، وهو يمثل البنية المحورية المهيمنة التي تجمع أكبر عدد من الشخصيات والحبكات والثيمات، حيث تتعزز العلاقات الأسرية والاجتماعية داخل المخيم لمواجهة القصف والموت والحصار ويبلغ عدد الوحدات السردية ٩٦ستاًوتسعين وحدة سردية يبدو إيقاعها في مطلع الرواية بطيئاً، ولكنه يزداد تسارعاً وتواتراً في منتصف الرواية عندما يشتد الهجوم على المخيم -أو بالأحرى على جزء محدد منه-ويعود بعد ذلك إلى الخفوت في نهاية الرواية.

٣-محور الاستذكار، ويشمل مشاهد عديدة تعود إلى طفولة الراويين وشبابهما، وعلاقاتهما العاطفية والجنسية، وتنطوي على حوالي ٩٠ تسعين وحدة سردية تتخلل بقية المشاهد والوحدات وغالباً ما ترتبط معها عن طريق تداعي الألفاظ والمشاهد والأصوات.فعلى سبيل المثال الحديث عن الخبز اليابس داخل المخيم يقود إلى مشهد استذكاري لخبز ممتاز هو الخبز الذي يقدم داخل الطائرة.

إن تحليل الوحدات السردية على المحورين الأفقي والعمودي يبين لنا إن هناك خطين سرديين أفقيين ينموان نمواً عضوياً -متقطعاً- عبر الفضاء الروائي هما محور وصول الراويين إلى المطار ونزولهما في الفندق وأخيراً حضورهما للحفل الرسمي ومحور اجتياح المخيم وقصفه، ويقطع هذين المحورين محور ثالث متقطع لا يتخذ دائماً مظهراً خطياً متصاعداً أو متنامياً ذلك هو محور الاسترجاع والاستذكار، وهو محور محكوم بالحالة الانفعالية للراويين ولطبيعة المنبهات والمثيرات الخارجية والعاطفية التي تحرضها أو تستدعيها.أما على المستوى العمودي فنجد ذلك التداخل في السياقات الزمنية والمكانية، وذلك الاختلاط في الرؤى والمرئيات والاسترجاعات الذي تتحكم فيه بصيرة عصابية وجنونية أحياناً تطلق أحياناً سيلاً من الدالات التي تفتقد إلى مدلولاتها أو مرجعياتها في الواقعة الخارجية أو حتى في البنية المنطقية واللسانية للكلام، وهو أمر ناجم عن اضطراب موقعي المحورين الاستبدالي والتعاقبي من قبل فتح الخطاب العصابي.

إن شعرية السرد في هذه الرواية تتجلى بشكل خاص في هذه الخاصية الفوضوية، اللامنطقية للعلاقات بين الأشياء والأزمنة والأمكنة

والدوال والمدلولات:فهي من جهة تكسر هذا النسق الخطي التقليدي للرواية وتخلخل بنية السرد المنطقي القائم على احترام ضمني تعاقدي لحركة الزمن الخطي ولنظام التراتب في الأشياء والقيم والمرئيات والمنظورات والمسموعات، وهي من جهة ثانية تقدم هذا السرد عبر وعي -سردي بالتأكيد مهمش ومحنط وموضوعي إلى حدٍ كبير، وعي غالباً ما يكتفي بالتقاط ما هو فيزياوي ومادي:على مستوى البصري والسمعي والحسي وتغييب ما هو سيكولوجي وتأويلي وتأملي.لذا يبدو التبئير السردي منطلقاً نحو الخارج، لا نحو الداخل، أي نحو الآخر في حركته وأفعاله، ونحو البنية المكانية في حركتها الداخلية.لذا يركز الراويان على وصف وتجسيد أفعال الآخرين وتسجيل أقوالهم وحواراتهم بموضوعية جادة، كما يقومان بوصف الأحداث والوقائع الخارجية، والمأساوية فيها بشكل خاص، وكأنها أحداث مجردة من عناصر الألم والخوف والمعاناة. وهكذا يحتل البناء المشهدي والعلاقات الحوارية مكانة خاصة في البنية السردية للرواية.إن حركات الوحدات السردية غالباً ما تتم عن طريق حركة المشاهد الروائية ذاتها، تشكلها، تناميها وبالتالي تلاشيها واستبدالها بمشاهد جديدة تقطعها أو تخترقها من الداخل غالباً.أما الحوارات المختلفة :الثنائية والجماعية، المنطوقة منها والداخلية، المؤسلبة والمتعالقة فتكاد تهيمن على البنية الحضورية والسطحية للنسيج اللساني الخارجي للبنية الروائية، حتى يمكن القول إن الرواية تتخذ لها من"الثرثرة"الحوارية بنية مهيمنة لها، تتحكم إلى حد كبير في العناصر المختلفة للبنية الروائية، ومنها بنية الوصف، التي تتخذ بعداً ذاتياً باعتبارها تتحقق عبر وعي الراوي ذاته، أو عبر ملفوظ شخصية روائية ممسرحة وحاضرة داخل النص الروائي ذاته.

رواية" مجرد٢ فقط" من جهة ثانية، تومئ في نهايتها، إلى بعد ميتا-روائي-أو ما وراء الرواية- يوحي بأن هناك نصاً روائياً قد كتبه أحد الراويين:

"وقال:لم لا تكتب كل هذا الكلام..

فقلت:وحدي أعرف الحقيقة كلها..وحدك تعرف الحقيقة كلها..فعن أية منها سأكتب.ولدى كل واحد من هؤلاء البشر الذين يعبرون الشارع حقيقة؟"

فقال :ربما يصلح هذا الكلام كرواية.

فقلت:إن روايتي الأولى كانت ستتسبب في طلاقي."

كما نجد إشارات تعزز هذا الاتجاه أيضاً:إذ يقول أحد الراويين:

"وقال:إن لم تكتبها سأجد واحداً يكتبها.."

ونجد في النصف الأول من الرواية إشارة ميتا- روائية تتمثل في الإحالة على رواية "عو" للمؤلف وبطلها أحمد الصافي، وذلك في حوارٍ مع رجل الأمن الذي يشترط عليه أن يقترب قبل أن يسلمه جواز سفره:

"ضحك وقال لي :لقد أثبت أنك أكثر ذكاءً من زميلك أحمد الصافي"

إن هذه الإشارات الميتا روائية تضع الرواية داخل منطقة فنية خاصة يكون فيها الوعي بآليات الكتابة والسرد الروائي في المقدمة، وعلى مستوى القصد والوعي المسبقين، وهي مسألة تدعونا إلى إعادة التأمل في طبيعة الوعي المحنط أو المجمد لدى الراويين، والنظر إليه بوصفه زاوية نظر مؤقتة، تعبير عن حالة شرود أو ذهول أو تحنيط مؤقت للوعي، بوصفه تقنية فنية لتقديم مستوى الحكي في الرواية، وهي تقنية استطاعت إلى حد كبير في أن تمنح المرئيات المألوفة براءة جديدة، وولادة

متجددة، وتحررها من مألوفيتها، لأنها مقدمة من زاوية نظر جديدة وعبر تبئيرات بريئة ومحايدة، وبالتالي عمقت من كثافة شعرية القص وحررته من الرتابة والآلية والاجترار، وفي الوقت ذاته جعلت هذه الشعرية تسهم في إنتاج المعرفة، وفي إنتاج الحقيقة أيضاً-ولكن على مستوى الإيماء والفن واللامباشرة عن طريق زج القارئ في عملية القراءة والتأويل وإنتاج الدلالة والحقيقة معاً.



في الرواية العربية

في البنية الدائرية للسرد الروائي

- قراءة في رواية "قامات الزبد"

رواية "قامات الزبد" للقاص الروائي إلياس فركوح من النماذج العربية الممثلة للبنية الروائية متعددة الاصوات. فالروائي لم يحاول ان يفرض منظوراً شخصياً على عالمه الروائي، كما لم يحاول الانحياز الصريح والمباشر لشخصية روائية معينة، كما يفعل عادة معظم مؤلفي الروايات ذات المنحى المونولوجي (احادي الصوت)، بل ترك الحرية الكاملة لشخصياته الروائية للتعبير عن وجهات نظرها ومواقفها ازاء العالم الخارجي والصراعات والخيارات التي تحفل بها الروائية. لكننا من جهة اخرى نسجل استدراكاً مهماً يتمثل في ان الشخصيات الرئيسة الثلاث في الرواية تكاد تنطلق من منظورات سياسية وثقافية وحضارية - والى حد ما آيديولوجية - متقاربة، ذلك انها تنتمي بشكل عام الى التجربة العريضة لحركة المقاومة الفلسطينية، وان كانت تتخذ لها امكنة وشخصيات مختلفة ليست فلسطينية تحديداً، ولكنها عربية بشكل عام. وهذا لا يعني حرمان البنية الروائية لهذه الرواية من جوهرها البوليفوني (متعدد الاصوات) لكننا من باب التوصيف نضع هذه البنية تحت

مواصفات خاصة وذلك لغياب المنظورات الحياتية او الايديولوجية المعارضة او المغايرة، كما اننا يمكن ان نكتشف لوناً من الوان الانسجام بين منظور الروائي ذاته - الذي تشي به البنية الدلالية للرواية بطريقة غير مباشرة - وبين منظورات الشخصيات الروائية الثلاث.

تبدأ الاحداث الروائية في أحد ايام شهر ايار ١٩٧٥- عندما يغادر ابطال الرواية الثلاثة الرئيسيين: خالد الطيب وزاهر النابلسي ونذير الحلبي بيروت في سيارة خاصة منطلقين نحو ميناء صيدا لغرض السفر بحراً الى الاسكندرية. لكن عملية الإبحار تتأخر ويتحول الميناء الى بنية مكانية مؤقتة لأبطال الرواية حيث تبدأ الاحداث، منذ لحظة تحركها، بالارتداد الى الماضي عن طريق سلسلة من الاسترجاعات (الفلاش باك) وهي استرجاعات تعيد رسم ملامح كل شخصية وعالمها الداخلي وهمومها وتملأ الفجوات الناقصة وغير الواضحة في مسيرة الحدث الروائي، ثم تعاود الاحداث مسيرتها الخطية متخذة بنية دائرية تعود لتتكامل في شكل دائرة شبه كاملة ترتد تارة الى الماضي، وتارة اخرى تعود الى سياقها الى طرفي نسق زمني متقطع حيناً، وارتدادي او خطي حيناً آخر.

ونلاحظ ان الخطاب الروائي يستهل ببعض مستويات التناص التي تقف خارج المتن الرائي لكنها تمثل مناصات paratexts او مقدمات وغيبات للنص تقيم مع هذا النص تعالقات داخلية ومنها مقاطع شعرية مترجمة للشاعر (فاسكوبويا) تمثل الاطار العام الدال على الثيمة الداخلية، كما تكشف عن طبيعة البنية الحكائية التي تتخذ منحىً دائرياً لأنها تبدأ من النهاية وترتد ثانية الى البداية:

"كان يا ما كان

كان ثمة حكاية

تأتي نهايتها

قبل بدايتها

وتأتي بدايتها

بعد نهايتها

ابطالها يدخلون

بعد موتهم

ويغادرون

قبل ميلادهم"

يمثل هذا النص الشعري "نبوءة" واستباقاً سردياً لما سيأتي من أحداث روائية كما يكشف عن مصائر الشخصيات الروائية. الشعري هنا يتحول الى "نصيص" داخلي يضيء المتن الروائي ويبشر باتجاهاته اللاحقة، كما يومئ الى طبيعة البنية السردية التي تتخذ منحى دائرياً، وتتحرك وفق نسق زمني ارتدادي ومتقطع، وهي إشارات مهمة تهيىء القارئ للدخول الى عالم النص. وهناك اضافة الى ما تقدم ملاحظات ومعلومات تأريخية وضعت تحت باب "إشارات" تميل الى احداث وتواريخ معينة لها صلة مباشرة بالفعل الروائي، وهي بدورها تقوم بوظيفة تناصية او مناصية بشكل ادق مع المتن الروائي ذاته. ويمكن ان نعدّ هذه الاشارات اضافة الى النصوص الشعرية بمثابة ارهاص ميتاروائي مبكرة سوف يجد صيغته الاوضح لاحقاً في الاشارة الى تجربة نذير الحلبي الروائية الناقصة والى اسلوب المذكرات والوثائق وفي بنية العنوانات والهوامش والحواشي التي تذيل بعض الصفحات لتقدم معلومات او وقائع سردية تضيء حركة

الفعل الروائي او تتعالق معها وهي، في واقع الامر جزء عضوي من المتن الروائي ذاته، على الرغم من مظهرها الهامشي، شكلياً وطباعياً.

يفجر المقطع الاستهلالي الموسوم "في البدء.." والذي يقع خارج تسلسل الفصول الروائية الثلاثة الازمات والتناقضات الداخلية لشخصيات الرواية دفعة واحدة، دون ان يكشف خلفياتها او مبرراتها لذا تبدو غائمة وغامضة للوهلة الاولى، ولا يمكن ان تفهم كلياً الا بعد القراءة الثانية للرواية. وربما يعود سبب ذلك الى ان هذا المقطع يبدأ من لحظة النهاية تقريباً حيث تتراكم التأملات والاستذكارات والاحزان مرة واحدة في لون من السرد الداخلي والخارجي معاً:

"ثلاثة رجال

تتخفى المدينة بالمسافة من وراء ظهورهم، وبالوقت، وذاك الغباش الذي يشهد على الابتعاد. صاروا في منأى عن الرصاص صاروا في متناول الامان. صاروا في كونٍ لم يمتلئ بالجثث بعد".

لكن هذا الاستهلال الخارجي الذي يحكيه الراوي كلي العلم سرعان ما يتوقف امام بعض مستويات السرد الداخلي حيث تقوم الشخصيات ذاتها بسرد الاحداث الروائية، تارة في نوع من التعميم والاطلاق، وتارة في نوع من التخصيص و التحديد:

"فكر الاول: ان وصلت الى الاسكندرية طرت الى العاصمة".

"تساءل الثاني: كيف ستنتهي هذه المهمة؟ خوفي من ان نبوءة العرافة واقعة لا محالة".

"اما الثالث: لي معكما الموعد. الوعد. غير إنكما تجهلان انني ما عدت محتاجاً الى ايضاحاتكما."

وهكذا يتشكل هذا الضرب المهجن من السردين الذاتي والموضوعي الذي يتخذ مع بداية الفصل الاول الموسوم "القسم الاول: وجوه للزبد" منحى ذاتياً صرفاً حيث تتسلم الشخصيات الروائية مهمة السرد عن طريق توظيف ضمير المتكلم في الغالب:

"قبضت على اللحظة

انا خالد الطيب ابن الاكارم، وابي يدعى حسب شهادة الميلاد وجواز السفر لا ليس من نفع من ذكر اسمه".

هذا المقطع ـ غير المرقم ـ من "القسم الاول" يتحرك نحو المشهد النهائي تماماً: عندما يصل خالد الطيب الى مصر ويقف وجهاً لوجه امام صورته المدماة في المرآة، وهو يتداخل مع الفقرة الثامنة من الفصل الاخير، مؤكداً الجوهر الدائري للحدث الروائي وللاستباق السردي الذي تنبأت او بشرت به المقاطع الشعرية عن حكاية "تأتي نهايتها قبل بدايتها، وتأتي بدايتها بعد نهايتها" لأن هذا المشهد يكشف عن موت نذير الحلبي، بوصفه حدثاً متموضعاً في زمن ماض: "انا لم افعل شيئاً ضد نذير بن باسيل الحلبي. انا لم ادفعه الى هناك كي يموت".

هذا المشهد الختامي الذي يتقدم زمنياً نحو زمن الحدث النهائي او نهايته، يتجمد زمنياً ليفسح المجال امام سيولة شبه خطية لحركة الاحداث ولفضاء اللعبة السردية التي تتشكل بطريقة تنطوي على الكثير من التناظر الدال: فكل قسم من اقسام الرواية الثلاثة يتشكل بدوره من ثمانية مشاهد أو فقرات فرعية مرقمة لا تحمل عنوانات خاصة بها، يتناوب فيها السرد والوصف والحكي واحد من الشخصيات الروائية الثلاث. كما نعثر على فصول او مشاهد ـ وهي محدودة ـ تتشكل على

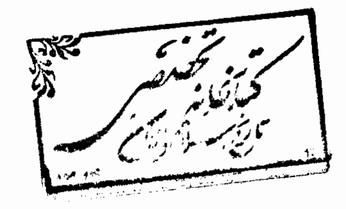
هيئة بناء مشهدي مشترك يزاوج بين السرد الخارجي والمشهد الحواري، لكنه ايضاً بناء يفسح المجال، احياناً، لظهور احد المنظورات السردية بطريقة السرد الذاتي. وعند محاولة استقراء حركة "وجهات النظر" والتبئيرات السردية نجد ان وجهة نظر خالد الطيب في الفصل الاول هي المهيمنة وذلك لانها تشغل خمسة فصول او فقرات ـ اذا ما اضفنا الفقرة الاستهلالية غير المرقمة ـ من مجموع ثمانية بينما يضطلع زاهر النابلسي بسرد فقرتين ويقتصر نذير الحلبي على فقرة واحدة فقط، ونجد اضافة الى ذلك مشهداً مشتركاً قائماً على بنية المشهد هو المشهد الثاني. اما الفصل الثاني فتكون وجهة نظر "نذير الحلبي هي الميهمنة فيه حيث يضطلع بمهمة سرد ثلاثة فصول بينما يقوم كل من خالد الطيب وزاهر النابلسي بسرد فصلين لكل منهما، اضافة الى فصل مشترك. وفي الفصل الثالث يهمش دور زاهر النابلسي كلياً ويقتصر دور الراوي على كل من نذير الحلبي وخالد الطيب اللذين يتقاسمان الفصول بالتساوي حيث يسرد كل منهما اربعة فصول. ويمكن ان نستخلص من هذا الاستقراء ان البنية الروائية تتميز بهيمنة منظور خالد الطيب الذي ينهض بمهمة سرد عشرة فصول من مجموع اربعة وعشرين فصلاً ويليه نذير الحلبي الذي يقوم بسرد ثمانية فصول، اما زاهر النابلسي فيكتفي بسرد اربعة فصول فقط. ويمكن ان نقول ان خالد الطيب، ونذير الحلبي هما المهيمنان الاساسيان على السرد الروائي بينما يتضاءل تدريجياً دور زاهر النابلسي الذي يهمش دوره السردي ويتحول الى شخصية غير نامية ومسطحة الى حد ما، مقارنة بشخصية خالد الطيب الاشكالية المتلئة وشخصية نذير الحلبي التي كانت تعيش منذ البداية هاجس نبوءة

العرافة وتسير نحو قدرها بشجاعة وبلا خوف. لقد كان بإمكان المؤلف انقاذ شخصية زاهر النابلسي من التهميش عن طريق الاهتمام بدرجة اكبر باليوميات والوثائق التي تركها في دفاتره والتي تؤرخ لاحداث ووقائع محددة بتواريخ دقيقة: ٢٣ تموز ١٩٧٦، ٤نيسان ١٩٧٥، ٤ نيسان ١٩٧٦ .. الخ لكنه سرعان ما يهمش، ويكاد يقتصر حضوره على مذكراته واوراقه ودفاتره التي تركها. لكننا من جهة اخرى نستطيع ان نلاحق تشكل الرؤى والمنظورات السردية للشخصيات الروائية الثلاث بطريقة بوليفونية (تعددية) تمتلك الكثير من الاقناع والمصداقية والتماسك، على الرغم من انسجامها الجزئي وتقاربها والتقائها غير المباشر مع المنظور العام للرواية وربما لوجهة نظر المؤلف الضمني ذاته. والرواية تحقق ذلك عن طريق تنوع كبير في مستويات السرد وتوظيف الضمائر السردية: فعلى مستوى الضمائر السردية يوظف ضمير المتكلم من قبل الشخصيات الروائية بطريقة واسعة، مما يكسب هذا السرد لوناً من الوثوقية والتسجيلية والقدرة على اقناع القارئ. كما ان هذا الضمير غالباً ما يوجه الى مروي له مفرد او جماعي، متخيل او ممسرح:

"انا خالد الطيب ابن الاكارم.."

"انا زاهر عيسى النابلسي: اسكن نابلس لكن والدي من قرية قريبة منها فلاح"

كما ينتقل الضمير أحياناً الى صيغة الغائب، لكنه غائب يستغور اعماق الشخصية الروائية، فهو صورة محورة او محولة عن ضمير المتكلم، ولذا فهو ينتمي الى السرد الذاتي وليس الى السرد الموضوعي الذي عرف به السرد الكلاسيكي، في القرن التاسع عشر هذا التوظيف



الذاتي لضمير الغائب يتخذ في الغالب مظهر المونولوج المروي او الكلام المروي او الفكر المروي، وهو نمط يظنه بعض النقـاد، من باب الخطأ، ضميراً تقليدياً يتصل بالسرد الموضوعي الخارجي وبوجهة نظر الراوي كلي العلم: في هذا المقطع الذي يكشف عن تأملات وأفكار خالد الطيب نجد هذا المستوى الذاتي للمونولوج المروي:

"لا شيء يعلو هامتي غير السماء.

فكر ونظر الى السماء التي لايزال يحس بها تطبق عليه وتنأى، كانت سقفاً كامداً ضربته خطوط من الرطوبة القديمة".

في هذا المقطع نجد في واقع الامر ضميرين سرديين. في الجملة الاولى نجد ضمير المتكلم، اما في المقاطع التالية فيظهر ضمير الغائب. ونعتقد ان ذلك لا يعني بالضرورة شكلاً من اشكال الالتفات ـ او الانقلاب من ضمير الى آخر ـ وإنما تمثل الجملة الاولى نصاً او تناصاً يمثل لازمة متكررة قد تكون جملة شعرية يستشهد بها خالد الطيب. ويمكن ان نلمس ذلك في المقطع التالي الذي يعبر عن تأملات نذير الحلبي:

"اوصاه ابوه بزيارتهم في الاشرفية.

قال: زرهم. رغم الاختلاف انهم من العائلة

لم يكن قد سمع عنهم منذ زمن".

هنا يمكن التلاعب بضمائر الغيب وتحويلها الى ضمائر المتكلم ولا يحدث تغيير جوهري:

"اوصاني ابي بزيارتهم في الاشرفية.

قال: زرهم. رغم الاختلاف. انهم من العائلة

لم اكن قد سمعت عنهم منذ زمن".

ومن هنا نكتشف الطبيعة الذاتية لهذا اللون من المونولوج المروي الذي يسهم في الدخول الى عالم الشخصية الداخلي بطريقة غير مباشرة، وحتى غير واعية احياناً محققاً وظيفة سردية مغايرة لفعل السرد عن طريق ضمير المتكلم الذي يمتلك درجة اعلى من القصدية ومن الوعي والادراك لفعل السرد ذاته، وهو - المونولوج المروي - لون سردي راح يشيع على نطاق واسع في الكتابات القصصية والروائية وبشكل خاص تلك التي تعتمد التحليل السيكولوجي او تيار الوعي.

واضافة الى لعبة الضمائر السردية نجد تنوعاً في الاساليب واللغات: فهناك عناية خاصة بالوصف وبناء المشهد والحوارات الخارجية، كما تحتل الوثيقة والرسالة والمذكرات واليوميات مكانة كبيرة وبشكل خاص في حياة زاهر النابلسي الذي يترك لنا مجموعة من دفاتره ومذكراته، كما نجد ذلك في بعض تلميحات نذير الحلبي الى حلمه بإنجاز رواية عن بيروت. ان كل هذا التنوع في الاساليب والتقنيات والوسائل يمنح الرواية حيوية وتجدداً ويبعدها عن الرتابة والجمود ويجعلها تكتسب شيئاً من التشويق والجذب والبهجة.



دلالة المظهر الغرائبي
في السرد العربي الحديث
مقدمة

شهد السرد العربي الحديث، وبشكل خاص في النصف الثاني من هذا القرن، تبدلات عميقة تمثلت في تخلص السرد من الكثير من المظاهر التقريرية والوصفية الزائدة واعتماد عناصر الحكي الذاتي وإقصاء الراوي العليم، والاهتمام بتعدد الأصوات بعيداً عن هيمنة المنظور المونولوجي (الأحادي الصوت) للمؤلف أو الراوي، وغير ذلك. ومن المظاهر الجديدة التي نود ان نسلط الضوء عليها ظاهرة بروز العناصر الغرائبية والفنطازية والسحرية في السرد العربي الحديث في مجال القصة القصيرة والرواية.فما هي دلالة هذا البروز وأهميته بالنسبة للسرد العربي الحديث.

من المعلوم إن السرد العربي ظل يدور لفترة طويلة ضمن إطار المناهج الواقعية المختلفة، ومنها مناهج تضيق حتى تقترب من "الطبيعية"أو الفوتوغرافية وأخرى تنفتح على اتجاهات نقدية مثل "الواقعية النقدية"وأخرى تغتني برؤيا سياسية أو أيدلوجية مثل بعض اتجاهات الواقعية الجديدة.إن المنهج الواقعي، كما فهمه السارد العربي ظل أميناً للواقع الخارجي وللمرجع التاريخي والاجتماعي، ولذا فكلما

كانت تبرز مظاهر لتجاوز جدل الواقع أو محاولة خرقه ببعد غرائبي أو سحري أو مكشوف كانت سرعان ما تنكفئ. لكن هذا الاتجاه بدأ ينكسر، وراحت تظهر الكثير من العناصر الغرائبية والفنطازية في السرد العربي منذ الستينات تحديداً، وتعمقت هذه الظاهرة خلال العقدين الأخيرين بصورة ملموسة، حتى بات المظهر الغرائبي والفنطازي ملمحاً مهماً من ملامح السرد العربي الحديث.

ويمكن القول إن المظهر الغرائبي هذا لم يخترق بنية السرد كلياً، ولم يهيمن على فضاء البنية السردية، وإنما ظهر جنباً إلى جنب مع المظاهر الواقعية للسرد وبتداخل معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية بما فيها من احترام للمرجع الخارجي ولمنطق الأحداث والبنية الغرائبية التي تتجاوز المرجع الخارجي وتشيد فضاءً قائماً على التخييل، وخرق البنية المنطقية للخطاب السردي ذاته.ومن هنا وجدنا لوناً من التفاعل الخصب بين البعدين الواقعي والغرائبي في فضاء السرد الحديث.ولذا لم يكن غريباً إن يكتسب هذا اللون من المزاوجة في تجربة أمريكا اللاتينية وبشكل خاص عند (ماركيز)تسمية تشير إلى هذا الجدل هي "الواقعية السحرية"، فهي من جهة واقعية بتفاصيلها ومرجعيتها، وسحرية بأفقها الخيالي والغرائبي والسحري.

ويخيل لنا إن ظهور هذا البعد الغرائبي في السرد العربي الحديث يعود إلى مجموعة عوامل موضعية وذاتية، أو خارجية وداخلية معاً.فهو يكشف عن حقيقة أن القاص العربي لم يعد قادراً على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية أو التقليدية التي كان معتاداً عليها، خاصة بعد إن راح هذا الإنسان يتعرض إلى سلسلة من

الضغوط والاحباطات والعذابات التي لا يمكن قهرها أو مواجهتها بسهولة.ولذا يسهم البعد الغرائبي أو الفنتازي ي مواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال وإختراق سكون السطح الواقعي.وهنا يلعب الغرائبي دوراً شبيهاً بالدور الذي يمكن إن يؤديه الموقف الكوميدي أو الهجائي من الواقع أو من مظاهر القهر والإحباط.فالإنسان في هذا اللون من السرد المزدوج (الواقعي والغرائبي معاً) يستطيع إن يتحدى الموت والقهر والهزيمة وأن يسخر من كافة الضغوط التي يتعرض لها وإن يحقق ما هو مستحيل ضمن منظومة تخييلية باهرة تشحذ، بدورها، وعي القارئ وتعمقه وتبث فيه أملاً مضاعفاً ورغبة أعمق في الحياة ومواجهة الصعاب والانتكاسات والاخفاقات المتلاحقة.كما يسهم هذا المنحى في تحرير السرد العربي من الرتابة والتقليدية والفوتوغرافية والآلية ويكسبه المزيد من الشفافية والرهافة والفنية.وإضافة إلى ما تقدم فإن هذا المنحى الغرائبي والسحري والفنطازي يعيد وصل ما انقطع بين السرد العربي الحديث والموروث السردي والحكائي العربي القديم.

فمن المعروف إن التراث السردي العربي النثري يحفل بالمظاهر السحرية والغرائبية والفنطازية كما نجد ذلك جلياً في كتاب "ألف ليلة وليلة"وفي السير والمغازي مثل سيرة عنترة بن شداد والسيرة الهلالية إضافة إلى ما حفلت به الكثير من أشكال النثر العربي من مظاهر غرائبية مثل المقامات و"كليلة ودمنة" لابن المقفع و"رسالة الغفران"لأبي العلاء المعري وغير ذلك.

ومما تقدم يمكن القول إن هذا البعد الغرائبي والسحري الجديد إنما يمد

جذوره عميقاً في موروثنا السردي وفي بنية الوعي العربي الشعبي منذ القدم، كما يمتد بعيداً في الموروثات الشعبية الحكائية المتداولة شعبياً من جيل إلى جيل، وبشكل خاص حكايات الجن والبطولات الخارقة وقصص الحيوان، ويجد تعبيره في الأشكال الأدبية والأسطورية العربية القديمة، وحتى في الحضارات القديمة التي نشأت في الوطن العربي منذ بدء التاريخ.

ومن الناحية الفنية، فإن دمج المظهر الغرائبي بالمظهر الواقعي، إنما يمثل خطوة جديدة لتخليق خصائص اجناسية سردية جديدة، تخرج عن الإطار الأجناسي للسرد الغربي.وقد شخص هذه الحقيقة أحد نقاد العالم الثالث وهو يتحدث عن مغزى ظهور الواقعية السحرية كخطاب ما بعد كولونيالي فأشار إلى إن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي.وأذا ما كان هذا التطوير الأسلوبي الحاسم قد اقترن بالرواية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشيوع في النصوص ما بعد الكولونيالية، ويميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتأريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا حيث يقوم كتاب العالم الثالث الذي استلموا من المركز الإمبريالي أقانيم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالا، -وهي عملية قد تمت بالقسر والقهر وبطمس الثقافات الوطنية، فإن هؤلاء الكتاب يقومون الآن باعادة رد البضاعة اليوم عبر نفق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع تعقلن.

إن الدمج بين الحلمي والواقعي، والخيالي والوثائقي، والماضي

والحاضر، والمعقول واللامعقول، المنطقي و اللا منطقي، الحياة والموت، إنما هو مظهر لهذه السيرورة السردية داخل بنية السرد العربي الحديث، وهو كما لاحظنا يسهم، من الناحية الفنية والرؤيوية، في الارتقاء بمستوى الجنس الأدبي ويمنحه خصوصية وطنية وقومية عن طريق إعادة وصله بالموروث الأدبي والشفاهي الشعبي لشعوب العالم الثالث بشكل عام وللبلدان العربية، ذات الماضي التراثي الأسطوري والغرائبي الغزير، بشكل أخص.

ولكننا بحاجة إلى الإشارة إلى إن هذا المظهر الجديد في السرد العربي لا يعني بالضرورة انتفاء الحاجة الفنية والتعبيرية والفكرية لبقية مستويات التعبير السردي كالواقعية والتعبيرية والسريالية والعبثية، ومختلف أشكال السرد الحكائي المعاصر والتأريخي.فهذا المظهر الجديد لا يمثل إلا وجهاً واحداً من عملية تأريخية وفنية شاملة تتسم بالتنوع والخصوصية ضمن سباق مع الزمن للارتقاء بمستوى الابداع تجاوزاً للذات وتجاوزاً لهيمنة الآخر، وتوكيداً لخصوصية متأصلة، وربطاً بين الماضي والحاضر.



جدل الواقعي والغرائبي
في القصة القصيرة في الأردن

تتجلى، يوماً بعد يوم، الخصوصية الابداعية والرؤيوية للخطابات الأدبية في الثقافة العربية الحديثة، بوصفها بحثاً عن هوية خاصة عبر الانسلاخ عن هيمنة المركز المتروبولي في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وسعياً لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكتفي بإعادة إنتاج وتداول واستهلاك ما يقدمه خطاب «الآخر» الكوسموبولي في الغالب، وإنما يهدف إلى إنشاء نظم خطاب، ونظم شعرية نابعة من خصوصية التجربة الوطنية والقومية تأريخياً وثقافياً ولغوياً.

وتتجلى هذه الخصوصية، في مجال السرد العربي الحديث والقصة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة نظم جديدة للسرد القصصي لا تقف عند حدود المنجز الفني لقالب القصة القصيرة في الآداب الغربية والأوروبية، حيث التنميط ضمن إطار عقلانية لبراليه أنسانويه، بل تتفتح على ما هو جوهري في عقل الأمة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وعلى ما تختزنه من قوى روحية عميقة، ومن اعتماد على البداهة والحس الشعبي على طرائق الصوغ الشفوي التي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشعبي والموروث الوطني والقومي.

ومن مظاهر هذه الخصوصية الرؤيوية والفنية، بوصفها طريقة للتعبير، ومنهجاً في «رؤيا العالم» - بتعبير لوسيان غولدمان - الدمج بين المظهرين الواقعي والغرائبي في بنية خطاب القصة القصيرة في الأردن. إن ظهور هذا المنحى في القص لا يمثل استئنافاً آلياً وساذجاً لتقاليد غربية كافكوية أو لا معقولة، بل يمثل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائبي وفنطازي وصوفي متجذر في الموروث الشعبي والوطني والقومي العربي، وهو في الوقت ذاته يمثل وظيفة فنية وأيديولوجية بوصفه احتجاجاً ضد البنى والخطابات الثقافية والأيديولوجية والسياسية «للآخر» الضاغطة على حرية الفرد في المجتمع المعاصر؛ وتجاوزاً لهيمنتها. فالغرائبي والسحري والفنطازي تقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة - التي تمثل «الآخر» - عن طريق اختراقها فنياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي. فبدلاً من الامتثال لتقديم لوحة سوداء مليئة بمظاهر الاختناق والاستلاب، وهي لوحة قد تتحول، في مجال الصوغ القصصي، إلى بانوراما «طبيعية»، وبدلاً من التمسك برومانسية ثورية، قد تصبح ساذجة في تفاؤليتها أحياناً؛ تتحدى البنية الواقعية - الغرائبية الجديدة الواقع الضاغط المهيمن - بامتداداته الخارجية المرتبطة بالآخر وجذوره الداخلية المقيدة لحرية الإنسان - وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازياً وسحرياً بديلاً، هو الآخر مرتبط بمثال متجذر في الوعي الشعبي، وبإمكانات تحول هذا الوعي من سكونية «الوعي القائم» إلى دينامية «الوعي الممكن».

ومثلما أشار أحد نقاد العالم الثالث، في معرض حديثه عن مغزى

ظهور الواقعية السحرية كخطاب ما بعد كولونيالي، فإن الواقعية السحرية بدمجها الواقع في الفنتازيا إنما تقوم بتحدي قيود النوع وأعراف الواقعية، كما استخدمها الخطاب الغربي. وإذا ما كان هذا التطوير الأسلوبي الحاسم قد اقترن في بداياته بالرواية الأمريكية اللاتينية، فإنه اليوم شديد الشيوع في النصوص ما بعد الكولونياليه، ويميل أكثر فأكثر إلى إدراج السياسي والتاريخي والتسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا، حيث يقوم كتاب العالم الثالث الذين استلموا من المركز الامبريالي أقانيم النظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً، وهي عملية قد تمت بالقسر والقهر وبطمس الثقافات الوطنية، يقوم هؤلاء الكتاب الآن بإعادة رد البضاعة اليوم إلى المركز عبر نفق الماضي الوطني الذي بات أقرب إلى الفنتازيا منه إلى واقع مُعَقْلَن[١].

وما تفعله الكتابات القصصية العربية اليوم، ومنها القصة القصيرة في الأردن، التي تحس بالصدام اليومي مع «الآخر» ومع الصهيونية، إنما هو مسعى جزئي في هذا الاتجاه يطمح إلى تأسيس هُوية ثقافية وفنية ورؤيوية مضادة تعيد تشكيل خطاب سردي بديل يضع الواقعي إلى جانب الغرائبي والتاريخي إلى جانب المعاصر، والغنائي إلى جانب الملحمي والوثائقي إلى جانب الحلمي والصوفي إلى جانب المادي والماورائي إلى جانب الطبيعي. ويميل هذا المسعى أيضاً إلى تطوير خطاب قصصي يتجاوز مقولة الجنس الأدبي النقي عبر الانفتاح على بقية الأجناس الأدبية، ويتخذ له من مقولات الخطاب والكتابة والنص المفتوح الكتابي أفقاً إبداعياً ومن مفهوم «التجنيس» إطاراً واسعاً يتحدى قيود التنميط.

إن فحصاً دقيقاً للتجارب القصصية المتنوعة في القصة القصيرة في الأدب الأردني تؤكد خصوصية هذا الاتجاه وثرائه وعمقه واتساعه أفقياً وعمودياً. وسوف نتوقف اليوم أمام بعض النماذج الدالة التي وقعت في أيدينا - وهي بالتأكيد ليست إلا عيّنات متواضعة في تجربة أكثر غزارة وشمولاً - على أمل أن تتاح لنا فرصة أفضل لاستكمال هذا المشروع الدقيق في المستقبل.

قصة «أسرار ساعة الرمل» للقاص إلياس فركوح[٢] واحدة من القصص المهمة التي تؤشر هذا الجدل الحي بين الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن. تتكون القصة من خمسة مقاطع أو أقسام، يمثل المقطعان الأول والأخير منهما إطاراً خارجياً ينتمي إلى حضور المؤلف نفسه - أو بشكل أدق إلى ذات المؤلف الثانية أو قناعه أو راويه - وهما غير مرقمين، أما المقاطع الثلاثة الوسطية فهي مرقمة وتمثل ثلاث قصص أو حبكات مستقلة عن بعضها بعضاً. وهذه الحبكات الثلاث تعود مرة ثانية للظهور في المقطع الأخير - الخامس، على مستويين: استحضار الكتابة من قبل المؤلف في إطار تواصل لعبة الخلق التي بدأها المؤلف في المقطع الأولى على مستوى الوعي والقصدية وتجسد الأفعال القصصية الثلاثة بكاملها على مستوى الواقعي: أي انتقالها من حقل الخلق والتخييل - من طرف المؤلف - إلى فضاء الواقع الخارجي، وهو أمر كان مثار دهشة المؤلف ذاته في نهاية القصة.

في المقطع الأول الذي يحمل عنوان «الكاتب يبدأ» كشفُ لأسرار اللعبة القصصية: فالكاتب هنا يبدأ بقلب الساعة الرملية وتأملها حيث تبدو الذرات البلورية وهي تنهال من العنق الدقيق لتملأ القبة السفلية

المقلوبة تاركةً ضموراً في كمية الرمل في القبة العلوية. وقد نبهته هذه اللعبة إلى إمكانية إقامة مقايسة بين حركة الساعة الرملية وحركة الأحداث في الواقع، فقرر وفقاً لذلك أن يخلق القصص ويفض مكنوناتها لأنه اكتشف فجأة الكيفية التي تتوالد فيها الحكايات وتظهر إلى الوجود وفق هذا النسق المماثل لحركة الساعة الرملية، وتوصل إلى استنتاج مفاده إن إحدى القبتين الزجاجيتين تدلق التفاصيل القصصية والقبة الزجاجية الثانية تلمها وتركبها فتصبح قصة بأشخاص وملامح وحركات وأسرار. وهذه اللعبة الكتابية التي مارسها المؤلف تكشف عن قصدية، وحضور لفعل الكتابة عندما تعي ذاتها وتجعلها قريبة من مفهوم «الميتا - قصة» أو ما وراء القصة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضور المؤلف - أو راويه الضمني قصدياً وواعياً - وهو يصنع عالمه القصصي ويحركه وفق قوانين التخييل المحض. وإذا ما كان حضور المؤلف يتوقف مؤقتاً في المقاطع الثلاثة الوسطية المرقمة التي تحمل عنوانات فرعية مستقلة هي ١- القبو ٢- الغرفة الموصدة ٣-بين التاسعة والعاشرة، لأن حبكات هذه المقاطع موضوعية ومستقلة عن تجربة المؤلف، فإن المؤلف يعود للحضور في المقطع الخامس والأخير (وهو غير مرقم شأنه شأن المقطع الأول) ليكمل اللعبة القصصية بحضور أقوى يستحضر فيه، ولكن بمستوى جديد، الحبكات القصصية الثلاث (الوسطية) ويربطها بتجربته الشخصية هذه المرة، وبمسؤوليته عن خلقها، عندما يفاجئه المهاجمون بأنهم يعرفون أدق أسراره وكتاباته، ومنها أسرار التخييل القصصي التي لم ينته منها بعد، وتكون المرة الثالثة التي تبرز فيها هذه الحبكات عندما يكتشف، وهو في طريقه مع مهاجميه خارج

غرفته - إلى حقيقة مدهشة وهي إن الشخصيات والحبكات التي تخيلها وخلقها كانت حية وحقيقية وفي انتظاره في الخارج. ويمكن القول إن المقطعين الأول والأخير يقدمان سرداً من الدرجة الأولى - بتعبير جيرار جينيت حيث يتحدث المؤلف أو راويه عن تجربة لصيقة به شخصياً، أما في المقاطع الثلاثة الوسطية فنجد سرداً من الدرجة الثانية، حيث يقدم لنا الكاتب - أو الراوي - حبكات لا تتصل بتجربته الشخصية وإنما تتصل بتجارب موضوعية، مستقلة عن حضوره الشخصي. وفي المقطع الخامس والأخير - وهو أخطر المقاطع وأهمها - ينجز المؤلف خيوط اللعبة السردية وفقاً لحركة ساعة الرمل. فكما تدلق إحدى القبتين الزجاجيتين التفاصيل القصصية، والثانية تكملها وتركبها، تقوم المقاطع الوسطية الثلاثة بوظيفة القبة الأولى أي إدلاق التفاصيل القصصية بينما يلملم المقطع الخامس والأخير هذه التفاصيل ويعيد تركيبها - مماثلاً في ذلك القبة السفلى في عملها - وهو إنما يفعل ذلك فإنما يقوم بإعادة تأويل الأفعال القصصية كاشفاً أدق أسرارها الداخلية، بطريقة تخرج بالقصة من إطارها المنطقي العقلي الواقعي إلى إطار غرائبي يذكرنا بعالم بورخس القصصي، إذ يفاجأ الكاتب بالمهاجمين الذين هاجموا الاجتماع السري - الذي تخيلهم في المقطع الرابع - وقد هاجموه شخصياً بأسلوب لا يقل قسوة وبشاعة فيتعرض إلى استجواب صارم ومثير ومدهش بالنسبة له لأن ما هو تخييلي قد تجسد في صورة واقعية محسوسة، ويكتشف أن هؤلاء المهاجمين يعرفون كل شيء عن أسراره الخاصة وكل كلمة كتبها ولم يكتبها بعد، بل إنه يظل مصعوقاً أمام تحول كل الوقائع السردية التي تخيلها وابتكرها إلى وقائع حسية ملموسة وواقعية.

لقد وفق القاص الياس فركوح في خلق عالم متناظر ذي مستويين واقعي وتخييلي عن طريق التناظر بين عالم ساعة الرمل المليء بالأسرار والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبية وفنتازية، ضمن عدسة تأويلية مكبرة نقلت النص السردي من مستوى النص المغلق القرائي - بتعبير رولان بارت - إلى فضاء النص المفتوح - الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه - وربما تهشيمه - وكشف أدق أسراره ودخائله، وهو ما يحقق مظهراً مهماً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفنتازي عندما تصبح الفنتازيا على حد تعبير ميلين كلاين «القوة الدافعة وراء استبطان الواقع»(٣).

وينجح القاص في «أسرار ساعة الرمل» وكذلك في نماذج قصصية أخرى منها «الدم الأول»(٤) و«ساندريللا»(٥) - بدمجه الواقعي بالغرائبي - في كسر «أفق توقع القارئ الذي يتوقع، في العادة، الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، سواء عن طريق الخبرة أو الممارسة أو القراءة السابقة. ففي قصة «الدم الأول» لا يستسلم المؤلف للنص الغائب المستمد من «الكتاب المقدس» حول قصة قابيل وهابيل - وهو ما نجده لدى فايز محمود أيضاً -، وإنما يعيد إنتاجه وتأويله بطريقة مغايرة تماماً: إنه ينقله من مستوى النص المغلق، القرائي حيث الوثوقية والتسجيلية والتاريخية إلى مستوى النص المفتوح - الكتابي القابل لتأويلات متعددة وغير نهائية، وهو ما يحدث أيضاً بالنسبة لقصة «ساندريللا» التي لا يتقيد فيها المؤلف بإطار الحكاية المعروفة - بوصفها نصاً غائباً - وإنما يبدأ بكسر نسقها الثابت مشككاً ببراءة الرواية الأولى ومصداقيتها، وفاتحاً الطريق أمام تأويلات مفتوحة ولا نهائية عن طريق إعادة حكايتها من قبل

راوٍ جديد، هو راوي القصة ذاته الذي يتخذ من السرد الشفوي وسيطاً لغوياً وتعبيرياً للحكي، وبحضور واضح من المروي له Naratee الذي يمتلك الحق في الاعتراض والجدل والتساؤل:

«ماذا تقصد أيها الراوي؟»

أو «القصد أيها الراوي؟»

«القصد في قلوب الناس، والناس في بطن الحوت، وفي الناس المغبة، وعليكم فهم.. وقاطعوه:

«ذكرت ذلك أيضاً، لكن متى كان هذا؟»

«في الشهر الذي تختارون، السنة التي تصطفون»(٦).

والراوي في قصتي «الدم الأول» و«ساندريللا» - مثله مثل شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» - يمارس اللعبة السردية نفسها بالتوقف المفاجئ عن الكلام في نهاية الحكاية فاتحاً الطريق أمام التأويل وأمام تشكل بنية نص مفتوح وكتابي، كما هو الحال في ختام قصة «ساندريللا»

«واللعنة؟ احك لنا عن اللعنة أيها الراوي؟»

ماذا عن اللعنة؟

هل زالت؟

«انظروا إلى أنفسكم.. منكم مَنْ..

انتظروا طويلاً كي يكمل، لكن الراوي أغلق كتابه وشاركهم الصمت ممسكاً عن الكلام»(٧).

إن كسر أفق توقع القارئ وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعي وحقيقي وملموس يخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنص - أو البعد -

الفنتازي - أو الاستيهامي - وهو ما يذكرنا أساساً بتحليل مهم للناقد تزفيتان تودوروف يرى فيه أن الاستيهامي (أو الفنتازي) ينهض على تردد القارئ. قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردد يمكن أن يحلَّ إما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعية تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يفترض من إنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وبكلمة أخرى، إمكان تقرير إن الواقعة تكون أو لا تكون. من جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيناً من القراءة: والذي من دونه يمكن أن ينزلق الإنسان إما إلى المرموز وإما إلى الشعر»[٨].

ويمكن القول إن الغرائبي باختراقه بنية الحدث الواقعي إنما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القراء الذين يتحولون إلى منتجين فعالين لدلالة السرد ذاته، ومشاركين إيجابيين - وغير سلبيين أو استهلاكيين - للفعل القصصي والإنساني، وهذا ما نجده بشكل جلي في قصة «شجرة معرفة الخير والشر» للقاص فخري قعوار[٩]. والقصة ذات منحى تعبيري رمزي يقرب من عالم زكريا تامر. فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، على الرغم من أن الإطار العام لحركة الأحداث والشخصيات هو إطار واقعي وحسي، لذا تتخذ الأحداث اللاحقة مساراً غرائبياً فنتازياً لا يخلو من سخرية مبطنة. يبدأ السرد من عملية استذكار لفعل متموضع في الماضي القريب، حيث يتماهى البطل مع الراوي عن طريق توظيف ضمير المتكلم في لون من ألوان السرد الذاتي الذي يختفي فيه الراوي كلي العلم:

«... أذكر أنني دخلت إلى المطعم بخطوات واثقة مطمئنة، وتوجهت نحو طاولة في آخر القاعة...»

ضمير المتكلم هنا يؤسس منذ البداية نبرة يقينية واثقة حول واقعية الحدث القصصي المروي يوحي بالمصداقية والتسجيلية اليومية، إلا أن مسار الأحداث اللاحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي، ونحس، بوصفنا قراءً بأننا نقف فوق رمال متحركة. إذ يتقدم أحد الأشخاص من طاولة البطل ويوجه له اتهاماً خطيراً بوصفه «الشاب المطلوب للدوائر الأمنية، لأنه قام بأكبر عملية سطو في التاريخ». وهكذا يجد البطل نفسه في موقف شبيه بموقف جوزيف كي بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا الذي يحاكم بتهمة لم يرتكبها. وعندما يكتشف بطل فخري قعوار لا جدوى محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلى فعل غرائبي فنتازي حيث يطلب من الجرسون أن يجلب له سكيناً، ويقوم حال استلامه للسكين بقطع رأسه ووضعه على الطبق، ثم يحمله إلى الرجل الأسمر الذي وجه له الاتهام قائلاً:

- «هذا رأسي، أرجو أن تسلمه إلى أقرب مخفر للشرطة».

وهكذا يخرق القاص بنية الواقعي بفعل فنتازي يشكك بالوثوقية المرجعية للعالم الواقعي الذي أسس له السرد القصصي في البداية، وتعقب ذلك سلسلة من الأفعال الفنتازية الغريبة تنتهي بالبطل إلى زنزانة معتمة حيث يأتيه صوت قوي عبر ميكروفون خاص يحاكمه عن أفعال لم يرتكبها تشير إلى قصة آدم في «سفر التكوين» حيث يتهم بأنه قد أكل من «شجرة معرفة الخير والشر» وأنه نتيجة لذلك ملعون هو وأبناؤه وأحفاده وكل سلالته. وبهذا نجد تناصاً ما ورائياً يجعل البطل مسؤولاً عن الخطيئة الأولى وفقاً للكتاب المقدس، وعندما يعجز البطل عن الدفاع عن نفسه يستعير لغة أنجيلية وهو يخاطب صوت الميكروفون، الرمز المهيمن للسلطتين الدنيوية والغيبية معاً:

-.. أبانا الذي يجلس في العتمة، لا أريد أن أدفن في الحياة ولا أريد أن يظل رجالك يتركون ميكروفانات مسجلاتهم تتدلى من نوافذ غرفتي».

وعبر هذا الحوار الجريء تنتقل القصة من حدود الدلالة الضمنية الثابتة Dennotation إلى فضاء الدلالة الايحائية الحافة Connotation لتخلق نصاً مفتوحاً على تأويلات لا نهائية تحرض القارئ على فعل تفكير خلاق وإيجابي. إن دمج الواقعي بالفنتازي هنا إنما يمثل قهراً جمالياً لآلية الاستلاب والقهر وإعلاءً لسلطة الإنسان التي لا يمكن أن تقهر. وبذا يتحول الفنتازي إلى أداة نضال بيد الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود في وجه قوى الاستلاب والقهر.

وتشغل قصة آدم وابنيه قابيل وهابيل، بوصفها مرجعاً دينياً ميتافيزيقياً ونصاً غائباً مركز اهتمام القاص فايز محمود في مجموعته «قابيل»[١٠] أيضاً، حيث تتسربل المعالجات السردية بهم فلسفي وأونطولوجي وميتافيزيقي عميق بسبب انشغال القاص بمشكلات المصير البشري، لذا نراه منهمكاً باستخلاص الدلالات الفلسفية لما هو ظاهري ويومي وعَرَضي، وغالباً ما يعبر - بسبب ذلك - من اليومي والمألوف إلى الذهني والمجرد، بل ويدفعه ذلك أحياناً إلى وقف منطق السرد، وإحلال منطق الجدل الذهني المجرد مما يخلق حواراً بين خطابين: الخطاب السردي وتمظهراته الحسية، والخطاب الفلسفي بما يتصف به من ذهنية وتجريدية. ولذا فقد كان الدكتور خليل الشيخ على حق عندما قال في المقدمة إن على الناقد الذي يرغب في فهم نتاج فايز محمود أن ينبه إلى حجم المعاناة الداخلية التي يحياها الكاتب في رحلته لفهم ماهية الإنسان عبر فزعه إلى الفلسفة[١١].

في قصة «قابيل» يعيد القاص صياغة الحكاية المقدسة وفق منظور فلسفي جديد، وليس كما وردت حرفياً في «الكتاب المقدس»، وهو منظور دنيوي وأرضي وحسي وإن كان لا يخلو من حمولات فلسفية وصوفية. والقاص تقصد بمحاكاة لغة الكتاب المقدس باستخدام لغة السرد الموضوعي الخارجي «كان آدم قد وزع العمل على ولديه قابيل وهابيل بأن كلف الأول بزراعة الحبوب وأناط بالثاني تربية المواشي». إلا أنه من الجانب الآخر لم يلتزم بالدلالة الأصلية، بل منح المقدس والغيبي قيمة دنيوية وفلسفية خاصة وجدت تجليها الأجرأ في القصة التالية التي حملت عنوان «اعترافات مبتسرة لقابيل»(١٢)، والتي يفضل أن تقرأ كجزء من متن قصة «قابيل» أو حاشية أو ذيلاً لها -. في هذه القصة نجد زحزحة للمنظور التاريخي والديني وتداخلاً بين المقدس والدنيوي، فقابيل في هذه القصة الجديدة هو إنسان عصري، لكنه يحمل في أعماقه ذلك الإرث الميتافيزيقي القديم، ولذا يمثل وجوده تداخلاً لما هو واقعي وما هو فنتازي أو ميتافيزيقي. وفي هذا النص تلتحم جملة من الخطابات السردية والملحمية والشعرية، وتتداخل الضمائر بطريقة مثيرة في مقاطع القصة الخمسة. فالمقطع الأول الذي يحمل عنوان «مدخل» مقطع سردي خارجي، أو هو بلغة السردية الحديثة ينتمي إلى راوٍ ضمني يمهد الطريق أمام حركة الحدث القصصي:

«على ما يبدو إن هذه الاعترافات هي الأوراق الوحيدة التي لم يحرقها قابيل».

ثم نجد مقطعاً شعرياً مقتبساً - بتعديل - من شعر السياب، أما المقاطع الأربعة المتبقية فتوظف ضمير المتكلم. ففي المقطع الثاني

«مقدمة» يتحدث الراوي مباشرة عن تجربته الشخصية بلغة السرد الذاتي: «أنا أدعى قابيل... هذا يكفي فيما يتعلق بشخصي، أما بالنسبة للقضية، فكان لا بد أن أرى لها وجهاً آخر مقنعاً...».

في تجربة فايز محمود، يتداخل الوهمي بالواقعي، ويتجلى الغرائبي أحياناً بوصفه أمراً واقعياً وثائقياً، مما يخلق بنية خاصة محرضة للوعي والتفكير والمشاركة، وهو امتياز تنفرد به عملية المزاوجة بين الفنتازي والواقعي في القصة القصيرة في الأردن، ومنها تجربة القاص فايز محمود التي تنفرد بدورها بالحضور العميق والمؤثر للخطاب الفلسفي والميتافيزيقي والتأملي بشكل عام.

يستطيع الناقد أن يلحظ في القصة القصيرة في الأردن منحى آخر يعتمد أساساً على خلق بنية قصصية واقعية وحسية في جوهرها، لكنها تتعرض في النهاية أو في نقطة حاسمة من حبكتها إلى لون من الانزياح والانكسار لمصلحة بنية فنتازية غرائبية مفاجئة، تضع ما هو واقعي في منظور إيهامي تأويلي.

في قصة «المنذور»، للقاص جمال ناجي[١٣] مثلاً نواجه تجربة واقعية اعتيادية. فالراوي المتماهي مع البطل يروي لنا - عبر سرد ذاتي - تجربته الحياتية الخاصة التي تبدأ بعملية «استباق» سردي بشكل نبوءة أعلنت عنها الأم بتوجس:

«قالت أمي بصوت ليلي موحش:

- هذا الولد كأنه منذور!

تثاءب أبي، استعاذ بالله، قال بتوجس:

- اللهم استر»

ويتحكم هذا الاستباق السردي في مجرى حياة البطل، إذ يتكشف لنا أن البطل أو «هذا الولد» منذور للنار، لذا يتعرض ثلاث مرات للسعات النار: في المرة الأولى عندما احترق مخزن البيت القشي، في المرة الثانية عندما كان يسجر النار والمرة الثالثة عندما انفجر الوابور النفطي فتسبب في موت البطل. في كل هذه الحركات أو المفاصل القصصية ظلت بنية السرد الواقعي هي السائدة، إلا أن الانزياح في البنية الواقعية يحدث عندما يتواصل السرد - بضمير المتكلم - من قبل البطل الذي مات، فتنتقل الأحداث من مستوى الواقعي إلى فضاء فنتازي غرائبي. إذ ينفصل الراوي عن جسده المحترق ليرقب بقية المشهد وردود أفعال أبيه وأمه، حيث يحمل أبوه ما تبقى من جسده وهو يبكي لأول مرة. والبطل - المراقب - هنا يروي لنا موته ببرود وحيادية ودونما إسراف عاطفي (سنتمنتالي) وكأنه يصف حدثاً لا صلة له به. إن بطل جمال ناجي المضاد يجعلنا نتذكر مقولة جان بول سارتر حول الفنتازي (الاستيهامي) يقول فيها إنه لم يعد هناك سوى موضوع استيهامي واحد: الإنسان بوصفه معطىً طبيعياً واجتماعياً» وهو ما يدفع تودوروف للتعليق بقوله «إن الإنسان العادي هو بالتحديد الكائن الاستيهامي»[١٤]. وهو ما ينطبق على نماذج قصصية أخرى منها قصة «الطاغية» عطعوط[١٥] التي تتشكل من ثلاثة مقاطع قصيرة هي: ١ - الأصل ٢ - النشوء والارتقاء ٣ - أمطار موسمية تروي سيرة حياة البطل الطاغية منذ طفولته، وهي سيرة يرويها البطل/الراوي نفسه عبر سرد ذاتي وبضمير المتكلم:

- «كنت طفلاً مشاكساً يلعب بكرة قماشية ملونة»

وهكذا يروي الراوي - موظفاً فعل الاستذكار - ماضي طفولته في المقطع الأصل «الأصل» ويتابع المقطع الثاني المرحلة التالية التي يشب فيها عن الطوق فيتمرد على واقعه وعلى وصاية الآخرين. أما في المقطع الثالث فتجنح القصة إلى الفنتازيا عندما يحلق البطل فوق السحاب - رمزاً لتساميه فوق الآخرين - وتسهم لغة القصة الشعرية في تعميق هذا الطابع الفنتازي الايهامي الذي يحلق بالقصة في عالم الخيال الواقعي.

ومثلما أوحى عنوان قصة «المنذور» لجمال ناجي بثيمة القصة، كذلك تفعل قصة «الملعون» للقاص بدر عبد الحق[١٦]، التي تتنبأ أيضاً بمصير البطل الذي يحس بعبث فعله وبسقوطه ضحية لعنة غامضة، ويعجزه عن معرفة سر سلطة صاحب المطعم الذي ظل مستعصياً بالنسبة لفعله اللامجدي. والفعل القصصي يبدو للوهلة الأولى واقعياً ومنطقياً، لكن جبروت صاحب المطعم وسلطته الطاغية وقدرته على الإمساك بالبطل بين اصبعين من أصابع يده وقذفه إلى خارج المطعم، وبالتالي محاولات البطل اليائسة للنيل من صاحب المطعم، هذه كلها جعلت القصة تخرج من إطارها الواقعي وتتخذ بنية كابوسية غرائبية تتحرك في عالم لا يمكن أن يكون واقعياً. والقاص يحقق هدفه عن طريق استغوار أعماق البطل بتوظيف «المونولوغ المروي» عبر استخدام ضمير الغائب الذي يختلف عن ضمير الغائب - في السرد الموضوعي الخارجي، ويمكن أن نستثني من ذلك بعض المقاطع التي يهيمن فيها الراوي كلي العلم ومنها المقطع الاستهلالي التالي:

«جلس الرجل إلى أحد الموائد الكثيرة المنتشرة في أرجاء المطعم الفخم» وواضح إن حذف كلمة «الرجل) في الجملة السابقة يجعلها تنتمي

إلى السـرد الذاتي وإلى المونولوغ المروي بالذات، وهي تقنيـة قـادرة من الناحيـة الفنية على استبطان وعي الشخصية القصصية ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعي درجة غرائبية مدهشة.

في قصة «الحافلة تسير» للقاص محمود الريماوي[١٧] نقف أمام تجربة، تكاد أن تكون واقعية في مظهرها تماماً، لكن جوهرها يتشكل عبر رؤيا حلمية لا يمكن أن تتأسس على أرضية واقعية على الرغم من أن البنية السردية تعتمد على توظيف ضمير المتكلم الذي يتحدث عن تجربة ذاتية، وهو ما يمنح السرد وثوقية واقناعاً في مثل هذه الحالة:

«في المرة الأولى كنت أقود سيارتي، وفي المرة الثانية، بعد أسبوعين على الأول، كنت أقود حافلة فارهة عريضة». ومع أن السرد يوحي بالتحقق الواقعي، إلا أن القارئ ينتابه إحساس بأن التجربة تجري في عالم الحلم، أو في منطقة بين الحلم واليقظة، خاصة عندما يقارن بين الحدثين: الأول عندما كان البطل يقود سيارته برفقة زوجته وأطفاله، والثاني عندما كان يقود حافلة كبيرة قادها عن طريق المصادفة، واضطر عندما تعذرت عليه الرؤية إلى ترك الحافلة تسير وحدها:

«في المرة الثانية عندما قدت الحافلة وترجلت منها سريعاً، وحال استيقاظي، فقد استبدت بي، وأنا في المنطقة الرهيفة بين اليقظة والنوم، فكرة أن الحافلة واصلت سيرها دون سائق، دوني، وإن غفلة الركاب ولهوهم منعتهم من ملاحظة الأمر».

إن هذا الفعل السردي الحلمي يزحزح السرد الواقعي ويدفعه إلى منطقة الفنتازيا الغرائبية ويفتح النص على فضاءات تأويلية وقرائية لاحقة، وهو ما نجده أيضاً في قصة «الغزال يركض باتجاه الشمس» للقاصة

هند أبو الشعر[١٨] التي ترسم لنا ملامح عالم واقعي عبر ضمير المتكلم المفرد حيث يكتشف بعض الناس بقعة دم متجمدة، ويتساءلون عن مصدر هذه البقعة، ويتحول الفضول إلى رحلة بحث عن اتجاه خط الدم، ويتساءل أحدهم «قد يكون دم غزال ما زال يركض باتجاه الشمس» لكن ضمير المتكلمين الجماعي ينقلنا إلى فضاء فنتازي تأويلي أبعد عندما يكتشف الجميع أن هذا الخيط الدموي يستمر حتى اللانهاية «بقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الذي لا ينتهي». وقصة «الساقطون» لأحمد الزعبي[١٩] مثال آخر لاكتساب الفعل الواقعي أفقاً فنتازياً غرائبياً.

والفعل السردي يتمحور حول لعبة خطرة: قاتل مسلح يقتحم مكاناً فيه عشرة أشخاص ويفرض عليهم شروط اللعبة: يحتاج واحداً منهم فقط ليساعده في عملية سطو على البنك أما البقية فسوف يقتلهم جميعاً. وهكذا تبدأ التصفيات ببرودة أعصاب وحيادية، وكل واحد من العشرة يتمنى أن يكون هو الحي الوحيد، وعندما يظل الرجل العاشر وحده يتنفس الصُعداء لكن القاتل يطلق عليه الرصاصة الأخيرة ويغادر المكان مختلطاً بالناس، وكأن شيئاً لم يكن. إن مشهداً كهذا يمكن أن يكتسب وثوقيته وتسجيليته لو قدم كخبر صحفي، لكنه عندما يقدم كعمل سردي، فإنه ينفتح على فضاءات فنتازية تأويلية لا محدودة. وقصة «المحروس» للقاص جمعة شنب[٢٠] تتحدث عن شخصية عائد المحروس التي تحاط بهالة أسطورية ميثولوجية «عندما يأتي يعري الناس، ويحمل عصا وفي نهاية المطاف يقهقه ثم يختفي» لكن عائد المحروس عندما يظهر في نهاية القصة ويتجمع الناس والحيوانات للنظر إليه يكتشفون فجأة أن هناك نملاً أسود يهاجم قدم المحروس ويجوس في الأمعاء والرأس، ثم يروح النمل يتساقط

من أعلى رأس المحروس صوب الناس وكأنه لعنة تطاردهم، وبهذا تخلق القصة بنيتها الفنتازية عن طريق اللامعقولية والتخييل والمسخ التي تتجاوز البنية الواقعية المؤسسة في البداية.

وتنقل بعض النماذج القصصية الفضاء السردي الواقعي إلى فضاء الفنتازيا والغرائبية عن طريق الاستعانة بالرموز التأريخية والتراثية ودمجها بما هو حاضر وحي. فقصة «طريد الظل» لسعادة أبو عراق(٢١) تبدأ كفعل استذكاري ذاتي لاعادة استحضار شخصية غيرية محددة «الآن.. أقرر بحزم أن أصطاد كل الذكريات التي تربطني بك، وأحصي كل اللحظات التي اخترقت فيها كياني»، وتتشكل شخصية الآخر على مستوى واقعي في بداية الأمر، لكن السرد ينحو منحى تأريخياً وأسطورياً ليخرج إلى فضاء الغرائبية عبر لغة تراثية قريبة من لغة المقامات:

«هذا ما عرفتك به، وفهمتك على أساسه، لكن أبا نصر السيوفي حدثنا عنك في مقاماته، فأسهب فيك وأطنب، وقال إنك كنت صاحب خان في الطريق الذاهب إلى خراسان.. أما شهرزاد فقد جعلتني صنوك اللدود ابتلي بك ردحاً من الزمن».

وهكذا ينهض التاريخ - فضاءً ولغةً - بدور محوّل في صياغة البنية السردية ونقلها إلى إطار فنتازي غرائبي وهو ما تحققه بعض تجارب القاص يحيى القيسي ومنها قصتيه «عودة أمير الصعاليك»(٢٢)، و«سيدي هربود»(٢٣) اللتين تعتمدان إلى حد ما على المعطى التأريخي، سواء بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة على مستوى التناظر السردي والبناء الفني والحكائي. ففي قصة «عودة أمير الصعاليك» اتكاء على الموروث التراثي والفولكلوري الشعبي، وتناص

مع مجموعة من الحكايات الشعبية التي تتداخل مع سيرة البطل/الراوي في القصة، يخرج بالقصة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخييلي. وتلعب اللغة الشعرية والتراثية دوراً بارزاً في تعميق هذا الاحساس الفنتازي والسحري. فالبطل هنا يتماهى مع شخصية أمير الصعاليك، لكنه هنا يعيش في زمن رديء غير الزمن الذي كان فيه أميراً، ويقع في فخ استدرجته إليه عجوز شمطاء، فيفقد هويته وتمسخ شخصيته، فيجد نفسه أمام مهمة النضال لاستعادة هويته وحريته، والعودة من إسار السحري إلى مملكة الواقعي والحرية. وتتحول لغة السرد أحياناً إلى تراتيل شعرية وطقوسية لها قوة السحر: «الأيائل فرت من سهامي والضبيات السابحات بالقفار اعتزلن صحرائي وينابيعي» كما ينحو السرد في الكثير من المناطق منحى حكائياً شعبياً «ما كان كان، في سالف العصر والزمان، الأمير الصغير، سيد الصعاليك جاءت لأمه العرافة الساحرة.. الخ» ومن هنا يتشكل فضاء غرائبي فنتازي تتضافر فيه صياغة عناصر التأريخ والموروث الشعبي واللغة الشعرية والحكائية بما يحقق مزاوجة خلاقة بين الغرائبي والواقعي، وهو ما يتجلى أيضاً، ولكن بصورة غير مباشرة، في قصة أخرى للقاص يحيى القيسي هي قصة «سيدي هربود» التي تبدو للوهلة الأولى - عبر القراءة الأولى - قصة واقعية اعتيادية، لكن قراءتها الثانية جعلتنا نكتشف لوناً من ألوان التناظر بينها وبين «المقامة المضيرية» للهمذاني[٢٤] التي يقول فيها عيسى بن هشام إنه كان بالبصرة وكان معه أبو الفتح الاسكندري، فدعيا إلى دعوة بعض التجار إلى وليمة تتضمن «المضيرة». وهي لحم يطبخ باللبن المضير، أي الحامض - وعندما أوشكوا على تناول الطعام

قاطعهم أبو الفتح الاسكندري مشيراً إلى أن المضيرة تسد نفسه لأنه يتشاءم منها ثم يسرد عليهم حكاية طويلة عن سبب تشاؤمه من المضيرة مما يفسد عليهم شهيتهم. في قصة «سيدي هربود» نجد مجموعة من الأصدقاء، وقد تهيؤوا لتناول طعام الغداء عندما دخل سيدي هربود - وهو هنا نظير أبي الفتح الاسكندري - فقطع عليهم مزاجهم عندما رفض مشاركتهم الطعام، وأصر على أن يروي لهم قصة خيالية طويلة عكرت صفوهم وجعلتهم ينصرفون عن طعامهم. وهذا التناظر بين المقامة والقصة يمنح القصة - عند القراءة الثانية - أفقاً فنتازياً وتخييلياً يظل غائباً ولا مرئياً عند القراءة الأولى.

ويستثمر القاص هاشم غرايبة طاقة التخييل الشعبي والحكي الشفوي في معظم قصص مجموعته الموسومة «قصص أولى»[٢٥] وبشكل خاص في قصة «حديدوان» في إضفاء مسحة فنتازية خرافية على عالمه القصصي المعاصر: «الأستاذ أكلته الغولة... الغولة بشعة... أوه يا فتنة هل تعرفين الغولة؟ انت نقيضها.. بل انت شبيهتها..» وتلعب مخيلة الطفل الحرة البريئة في تعميق هذا الاحساس الفنتازي، وهي هنا تلعب دور المروي له المجسد والمشخص داخل النص الحكائي ذاته.

وتسهم اللغة الشعرية والتأملية أحياناً في كسر النسق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبية تتجاوز المرجع الحسي الواقعي والوثائقي كما هو الحال في قصة الانتفاضة» للقاص سليمان الأزرعي[٢٦]، وقصة «الطريق» للقاص ابراهيم العبسي[٢٧]، وقصة «المشنقة» للقاصة سهير التل[٢٨]، وقصة «الرخام والمرايا»[٢٩] للقاص غنام غنام وقصة «طاحونة الهواء» للقاص محمود الريماوي[٣٠].

قصة «الانتفاضة» لسليمان الأزرعي تكتسب ظلالاً رمزية وفنتازية بفضل اللغة الشعرية التي تهيمن على لغة السرد الواقعي، بما يجعلها متفردة عن مجموعته القصصية «البابور»، كما تشارك عناصر الطبيعة العنيفة: المطر، العاصفة، الغيوم المتدافعة، الريح، في خلق مناخ أسطوري يخرج بالسرد من حدوده الواقعية إلى فضاء تأويلي وتخييلي يفرض على القارئ - وقارئ المجموعة بالذات - لوناً جديداً من القراءة التأويلية، لأنه يجد نفسه أمام نص مفتوح قابل للتأويل وهذا ما تحققه من القراءة التأويلية، لأنه يجد نفسه أمام نص مفتوح قابل للتأويل وهذا ما تحققه بشكل واضح قصة «الطريق» لابراهيم العبسي. فالراوي المتماهي مع البطل الذي يقدم لنا سرداً عن رحلة خيالية يدخل فضاء الفنتازيا عبر وسيط لغوي تخييلي بحت حيث يخوض معركة مستمرة ضد أسراب الغربان التي كانت تنقض عليه بشراسة، حتى ليبدو لنا مثل جلجامش في رحلته - أو أحياناً مثل بطل أحد أفلام هتشكوك، وترتقي عملية السرد إلى مرتبة جديدة عندما يفتح عينيه لتصافح وجه شيخ كبير بملابس بيض ولحية ثلجية «كأنه سقط لتوه من السماء» ويكون هذا الشيخ بمثابة «المساعد» - بالمفهوم الوظيفي عند بروب - البطل المتعب: «لقد انتظرتك طويلاً... لكنني لم أفقد الأمل بمجيئك». لكن السرد الواقعي يعود في النهاية ليشكل مع الاستهلال الواقعي إطاراً سردياً يحتضن في داخله بنية فنطازية غرائبية متوهجة.

وتنقل سهير التل عالمها القصصي في قصة «المشنقة» من وثائقيته إلى فضاء رمزي متسع عن طريق توظيف المنولوج الداخلي - عبر استخدام ضمير المخاطب (بالفتح) - وهي تقنية نادرة الاستعمال -

«ليس ثمة خيار. إما أن تخرج أو تستسلم للعفن يأكل جلدك السابح في ذلك السائل الأسود اللزج». والقاصة بتشويهها لعناصر المرجع الواقعي وتحويلها إلى مرموزات وعلامات سيميائية دالة إنما تفتح السرد إلى أقصى درجات التأويل. فالبطل المحاصر، يواجه قوى مجهولة عليه مقاومتها وإلا سقط في ذلك «السائل الأسود اللزج»، ويتحول المونولوغ أحياناً إلى خطاب خارجي موجه إلى البطل الذي يتشظى ويتوزع إلى عشرات الصور والكائنات الخيالية: «هل ترى ذلك الشيء المسربل بأسماله؟ إنه أنت... أو ذلك الشيء الذي يشبه امرأة بصدر مندفع كقذيفة توشك على الانطلاق؟ إنه أنت أيضاً». وهكذا تتحول الأماكن والشخصيات إلى صور رجراجة غير واقعية «تسأل عن المكان؟ ليس ثمة مكان الآن..» وبذلك يكتسب السرد عند سهير التل في هذه القصة خصوصية شعرية وغرائبية خاصة. وفي لحظة قصيرة - وقد تبدو عابرة - يتحول السرد في قصة «الرخام والمرايا» للقاص غنام غنام من حدوده الواقعية إلى فضاء فنتازي عندما يجد البطل نفسه - بعد انتظار طويل - وجهاً لوجه أمام هيكل عظمي، تهاوى فجأة حالما لمسه «عظاماً مفردة تحمل أثر الدماء التي تسيل من أصابعي»، وينهض الشعري في قصة «طاحونة الهواء» لمحمود الريماوي من خلال طاقة تخييل جامحة تخلخل منطق السرد الواقعي عبر سلسلة من الصور والمشاهد التخييلية الصرف وبلغة شعرية تجعل من القصة لوناً من الكتابة أو «النص» حيث التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة:

«أكتب رسائل مؤجلة، فتضيع في عناوين أصحابها»

«أرتقي غيوماً واطئة، سميكة فيندلق الماء منها على علبة سجائري الأخيرة»

«أشاهد أفلاماً تجارية قبل تظهيرها»

«أصافح يد حبيبتي المقطوعة فتشد على يدي بحرارة وقوة».

وتنجح القاصة إنصاف قلعجي في خلق مناخ شعري تأملي متمرد في قصتها «كلمات متقاطعة»(٣١) بعيداً عن ضفاف الواقعية إلى آفاق فنتازية حلمية تلتحم برمز ميثولوجي هو «سدوم» - بوصفه مرجعاً تراثياً ونصاً غائباً يعمق الاحساس بما هو تأريخي وأسطوري. ويبدو أن القاصة الأردنية بشكل عام تجد في لغة الشعر والتخييل ملاذاً وأداة للبوح، وهو ما نجده أيضاً في قصة «الكابوس» للقاصة هند أبو الشعر(٣٢) حيث يتداخل الحلمي بالكابوسي ويتحول إلى صرخة مفزعة تكسر المنطق الواقعي للسرد وتقذفه في متاهة غرائبية حيث تتجمع «برك الدم المتجلطة» و«رائحة الدم» و«الخنادق المليئة بالوجوه» والخيول التي يقتلونها «إنهم يقتلون الخيول»، لكن الإطار الواقعي يستعيد في اللمسات الأخيرة حضوره لتثبيت حدود المشهد وينتشله من إغراء الفنتازي الحلمي، الذي يظل، على الرغم من ذلك، هاجساً، وبنية مغيبة. ويخيل لي أن الكتابة القصصية في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشعري والغرائبي من منطق السرد الواقعي أو التقليدي، وهي ظاهرة جديرة باستقصاء خاص. في قصة «النمل» لمريم جبر(٣٣) مثلاً يواجه البطل تحذيراً من صديقه بعدم الخروج إلى العمل لأن «النمل يملأ الشوارع ويقضم أقدام المارة بصورة عجينة»، إلا أن البطل/الراوي يسخر من هذه الأوهام ويتجه إلى عمله حيث لم يجد في البداية شيئاً غريباً. لكنه في

المكتب يكتشف إن صديقه لم يكن واهماً «أسراب من النمل تتراكض باتجاهي.. أحجامها كبيرة وغريبة تتسرب من مختلف الزوايا وتغطي أرض الغرفة»، وتكبر صورة النمل لتذكرنا بعوالم أفلام هتشكوك وبقصة سابقة تحدثنا عنها هي «الطريق» للقاص ابراهيم العبسي حيث كانت أسراب الغربان هي الرمز البديل الذي يهاجم البطل. في قصة مريم جبر يطغي الوهمي والكابوسي على الواقعي، لأن فعل الرؤية، كما هو واضح من القراءة الاستكشافية الدقيقة، هو فعل ذاتي نابع من وعي البطل ذاته، وليس هو رؤية واقعية موضوعية يمكن أن يشارك فيها الآخرون. والقصة بهذا تتحول إلى رمز إنساني شامل وإلى لون من الاليغوريا أو المرموزة Allegora وهي خاصية تلتقي أيضاً مع نماذج قصصية أخرى سنأتي عليها لاحقاً. وتشارك هذه اللعبة الفنتازية أيضاً منيرة شريح في قصتها «هما خياران فقط»[٣٤] حيث الاختلاط بين الوعي واللاوعي، والعقل والجنون، المنطق واللامنطق، مما يخرج القصة من خصوصيتها الحسية الواقعية إلى احتمالات فنتازية وغرائبية أبعد. وبضربة صغيرة ومحدودة ينقل القاص وليد سليمان قصته الواقعية «مطعم الشرق»[٣٥] إلى عالم الغرائبية عندما يلتقي رجلاً في مطعم شعبي ويكتشف أنه يحمل وجهه بالذات «شاهدت أن وجه الرجل هو نفس وجهي بالضبط، إنه يُشبهني كثيراً. كثيراً، إنه أنا». والقاص هنا يحيل إلى فكرة «القرين» والقناع في الكتابة السردية حيث التماهي بين الفرد وذاته الثانية، المتخيلة أو الواقعية، وهو ما سبق أن وجدنا له أصداء معينة في تجارب شعرية منها تجربة شعرية للشاعر سعدي يوسف في قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاغله»:

«سأستخدم اسمك...

معذرة

ثم وجهك..

أنت ترى أن وجهك في الصفحة الثانية

قناع لوجهي،

وأنت ترى أنني ارتدي الربطة القانية»..(٣٦)

من هنا نجد تنوعاً مدهشاً ومثيراً - كمياً ونوعياً - في الجدل الحي بين ما هو واقعي وفنتازي في القصة القصيرة في الأردن، جدل يبدأ بالملامسة المحدودة لقداسة الواقعي من قبل الفنتازي والغرائبي، وينتهي باستبدال البنية الواقعية بشكل كامل ببنية فنتازية بديلة، يظل فيها الواقعي أرضية حسية فقط، على مستوى التشكيل الرمزي (الاليغوري) كما هو الحال مثلاً في قصة «المقصلة» لبسمة النسور(٣٧) وقصة «القلعة» لسليم ساكت المعاني(٣٨)، وقصة «حفل شواء» ليوسف غيشان(٣٩). في هذه القصص الثلاث - وربما في عدد آخر لم نطلع عليه - يتشكل عالمان متوازيان: عالم السرد الذي يمثل بنية حضورية وعلامية راهنة، وعالم الرمز الشامل المغيب الذي يميل إليه العالم الأول، وهو يمثل هنا بنية غياب. وتلعب القراءة هنا دوراً فاعلاً في الربط بين المستويين ولاستنطاق الدلالات المغيبة، وإعادة صياغة البنية الكلية للنص، لأن القراءة الناقصة قد تتوقف عند المستوى الحضوري - الخطي الكتابي وتخفق في اكتناه ما هو مموه ومضمر من عوالم سرية بديلة، قد تكون هي الأخرى ذوات امتدادات مرجعية في الواقع الخارجي أو قد تكون مجرد تخييلات ورقية متشكلة من علامات سيميائية خالصة.

في قصة «المقصلة» للقاصة بسمة النسور نجد مدينة ما وقد عمت فيها الفوضى أثر الاعلان عن اختراع مقصلة الكترونية ابتكرها فريق من الخبراء الأجانب قادرة على استئصال الأحلام، وجرت مراسيم تدشين هذه المقصلة أمام لهفة الناس ورغبتهم في تجريبها حيث تنتزع الأزرار أحلام الناس وتسلمهم بطاقات مختومة بالطرق الرسمية، تثبت خلو أدمغتهم من الأحلام. لكن المفارقة التي تحدث أن تنطلق صافرات الانذار فيما بعد عندما تناقلت وكالات الانباء خبراً مفاده أن أحد سكان المدينة قد تخلف عن دس رأسه في المقصلة «كما أثبتت التحقيقات الأولية أن لأحلامه قوة الصواعق». وبهذه اللمسة الشفافة توفق القاصة في إضافة دلالة مضافة إلى البعد الترميزي (الاليغوري) للقصة وعالمها المغيّب، مجردة بفعلها هذا قوى الاستلاب والعسف من جبروتها وتسلطها، ومُعلية من قوة الرفض الانساني المقاوم. في هذه القصة تتحول الفنتازيا إلى فعل مضاد ضد الاستلاب والمسخ، ضمن بنية سردية هادئة لا تتكئ على الشعري والسيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة سردية هادئة لا تتكئ على الشعري والسيكولوجي، بل تعتمد على خلق لغة تعبيرية موضوعية محايدة وهادئة وباردة وهي تواجه هموم الإنسان المصيرية.

ويلجأ القاص سليم ساكت المعاني في قصته الرمزية «القلعة» إلى خلق ثيمة مقاربة، حيث نجد البطل/الراوي - الذي يوظف ضمير المتكلم - وهو يواجه خياراً صعباً: الجوع والفقر أو الدخول إلى القلعة حيث سيجد الثراء والسعادة وحيث ستسدد جميع ديونه وفواتيره المستحقة، إلا ان الشرط الوحيد لدخول القلعة هو أن يتعرض إلى الاخصاء، شأنه شأن بقية ساكني القلعة:

«ترددت كثيراً.. قال حارس القلعة: يا لك من مشاكس لا تتصف بالواقعية..»

«هل أنت أفضل من كل الذين ولجوا القلعة بعد خصيهم؟»

وبعد تردد، وتحت ضغط الحاجة والفقر، يدخل القلعة حيث تجري له عملية بسيطة وحديثة تجعل منه خصياً وإلى الأبد، وهناك يجزل له العطاء بلا حدود وتسدد كل ديونه، لكن زوجته تكتشف فيما بعد أن زوجها قد فقد رجولته تماماً فتلعنه لأنه قبل بالاخصاء، فيجهش بالبكاء، هذه القصة، كما يتضح تتشكل من مستويين: مستوى واقعي، حضوري، وآخر ترميزي، غيابي، وهي تبني عالمها الغرائبي الفنتازي من لبنات واقعية حسية في المظهر لكنها لبنات تخفي بعداً مستوراً لا مرئياً، فتتحول إلى «أليغوريا» رامزة ضد المسخ والتشويه والتدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانية والحرية الفردية، وفضحاً لمظاهر القسوة والعسف التي يتعرض لها الفرد في المجتمع المعاصر. وبذا يتحول الفنتازي عند اختراقه لبنية الواقعي إلى مرآة عاكسة مضادة ودالة بشكل عميق وذكي. وتعرّي قصة «حفل شواء» للقاص يوسف غيشان مظاهر الاستلاب والاستغلال في الحياة اليومية بطريقة ترميزية دالة عن طريق تجسيد معالم مجتمع معاصر، يوحي بالوثوقية والتسجيلية والمصداقية ويخفي وراءه نسقاً اجتماعياً مغيّباً آخر. والراوي/البطل يدخل عالم التجربة القصصية بطريقة تلقائية وهو يتحدث عن هم شخصي وأسري - مستخدماً ضمير المتكلم، الذي يعزز الثقة بصدق الحدث المروي. فالبطل يتعرض لإلحاح شخصي من أفراد أسرته من أجل إعداد حفل شواء فاخر «لطفل طازج وبلدي»، وهكذا يذهب البطل إلى

«مسلخ للأطفال»، حيث يفاجأ بالنظافة التامة في الداخل ويجد عدداً كبيراً من الأطفال العراة موضوعين داخل أقفاص خاصة معدين للذبح حسب الطلب، ووفق الشرائع الرسمية. وفعلاً يختار البطل طفلاً جميلاً، يسلخ ويوضع داخل أكياس خاصة، بل إنه يعلم بأن الشركة عضو في منظمة الدول المصدرة للحم البشري حيث تقوم بتصدير اللحم الزائد عن حاجة السوق إلى الخارج، ثم يعود إلى أسرته حيث ينتظره الجميع بفارغ الصبر لبدء طقوس «حفلة شواء» خاصة. قد تبدو الوقائع التي تنقلها القصة بشعة، لكنها تقدم سردياً بطريقة مقنعة للغاية، دونما اسقاطات سيكولوجية أو عاطفية متطرفة (سنتمنتالية). وبهذه الطريقة تتشكل بنية فنطازية من خلال تفاصيل واقعية اعتيادية، وهي تومئ إلى بنية مغيبة ذات دلالات قابلة لتأويلات لا محدودة. وفي النماذج الترميزية (الاليغورية) الثلاثة يصير الاستيهامي - الفنتازي، القاعدة والاستثناء، على حد تعبير تودوروف[٤٠]. إن مثل هذا التوظيف للفنتازيا يعري بنية الواقعي ويدين مظاهره المرضية المضادة لحرية الإنسان، ويشكل رداً إيجابياً وفاعلاً ضد البنى السردية الجاهزة للآخر ولقيمة وعقلانيته اللبرالية.

من كل ما تقدم نخلص إلى أن التجربة القصصية في الأردن زاخرة، بشكل يبعث على الدهشة، بالتجارب القصصية التي تجسد - بدرجات متفاوتة - هذا الجدل الاشكالي والايديولوجي بين الواقعي والغرائبي، وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصة بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني ضد إرث الآخر الايديولوجي والفني، ومحاولة لتأسيس هوية جمالية وطنية وقومية خاصة تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته

وقيمه الروحية والأسطورية ومن الحاضر الملتبس والمليء بالصراعات والتناقضات. وهذه الهوية الفنية الخاصة لا تقطع نهائياً انتماءها إلى التجربة الإنسانية الشاملة الحية وإلى منجزها الفني والابداعي، كما إنها لا تتنكر بالضرورة لما هو جوهري وحي في الرؤيا الواقعية - بكل تنويعاتها - الواقعية النقدية، الواقعية الاجتماعية، الواقعية الاشتراكية، وذلك أن الفنتازي والغرائبي لا يصادر الواقعي وإنما يضفي عليه قيمة رمزية ودلالية مضافة خاصة وأن الواقعي قد اقترن في التجربة القصصية العربية، ومنها الأردنية بالوعي التحرري الوطني والقومي المناهض للاستعمار والتبعية والتخلف. وقد كان الناقد المغربي عبد القادر الشاوي على حق في اعتبار الواقعية في الأدب المغربي خياراً وطنياً في مواجهة الاستعمار وأداة من أدوات النضال والتغيير(٤١).

ولكن ما الذي يجعل القاص العربي - وضمناً الأردني - يميل أحياناً إلى انتهاك المنظور الواقعي أو كسره بمعول فنتازي - غرائبي. في تقديري إن ذلك يعود إلى ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربي والقوى الضاغطة الخارجية والداخلية معاً، وإلى تطور الرؤيا الفنية ومفاهيم الشعرية الحديثة بشكل عام بحيث لم يعد بالامكان القبول بالأشكال والتقنيات والأساليب الاعتيادية لمواجهة المتغيرات الجديدة في البنية الاجتماعية وفي بنية الوعي معاً. فعلى سبيل المثال كان المظهر الايديولوجي في السرد القصصي يتخذ أحياناً مظهراً حاداً ومكشوفاً ومباشراً، قد ينتمي - قبل كل شيء - إلى منظور المؤلف نفسه، بينما أصبح هذا المظهر - في البنية الثنائية الواقعية - الفنتازية مغيباً وداخلياً ونابعاً من بنية النص ذاته، وليس تابعاً لايديولوجيا

المؤلف الواعية والقصدية - ونحن هنا نتفق مع الناقد فخري صالح - وهو يتحدث عن (القصة القصيرة في الأردن - أنماط من الرؤى الايديولوجية) في النظر إلى الأدب بصفته فاصلاً أيديولوجياً يكشف ما تحجبه الأيديولوجيا، وإن الايديولوجيا المعلنة للكتاب ليست بالضرورة حقيقة واقعية مترجمة في النص، فما قد يبدو واقعياً في الظاهر قد يكون مكتسياً بطابع رومانسي مثالي(٤٢).

وبعد هل يحق لنا أن نتحدث عن خصائص نامية لبنية سردية جديدة في القصة الأردنية هي البنية الواقعية - الفنتازية، وهل يمكن أن نشخص أهم ملامح هذه البنية ودلالاتها؟ هذه تساؤلات أتركها للباحثين ولمزيد من الدراسات في المستقبل.

الهوامش:

١ - «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية» صبحي حديدي، مجلة «الكرمل»، العدد ٤٧ (١٩٩٣) ص: ٦٦.

٢ - «أسرار ساعة الرمل» إلياس فركوح (قصص) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص: ١١ - ٤٥.

٣ - «أدب الفنتازيا - مدخل إلى الواقع» ت. ي. أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩، ص: ٢٣٧.

٤ - «أسرار ساعة الرمل»، ص: ١٣٨.

٥ - المصدر السابق، ص: ١٤٨.

٦ - المصدر السابق، ص: ١٥٦.

٧ - المصدر السابق، ص: ١٤٦.

٨ - «الأدب الاستيهامي» تزفيتان تودوروف، ترجمة الصديق بو علام، مجلة «الكرمل»، العدد (١٧) ١٩٨٥، ص: ١٨٥.

٩ - «شجرة معرفة الخير والشر» فخري قعوار ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن»/منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان ١٩٩٢ ص: ١٢٥، والقصة في الأصل نشرت ضمن مجموعة «ممنوع لعب الشطرنج» لفخري قعوار، عمان ١٩٧٦، ص: ٦٩.

١٠ - «قابيل» فايز محمود، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١، ص: ١١.

١١ - المصدر السابق، ص: ٧.

١٢ - المصدر السابق، ص: ٣٩.

١٣ - «المنذور» جمال ناجي ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن» ص: ٣٧.

١٤ - «الأدب الاستيهامي»، ص: ١٩٥.

١٥ - «الطاغية» سامية عطعوط ضمن «مختارات من القصة القصيرة في الأردن» ص: ٦٩.

١٦ - «الملعون» بدر عبد الحق، منشورات مكتبة عمان، ١٩٩٠، ص: ١٩.

١٧ - «مختارات» . . ص: ١٦١.

١٨ - «الغزال يركض باتجاه الشمس» هند أبو الشعر، مجلة «المهد»، العدد ٣ - ٤ (١٩٨٤)، ص: ١٥٥.

١٩ - «الساقطون» - أحمد الزعبي، مجلة «المهد» العدد (٥) ١٩٨٥ ص: ١٦٨.

٢٠ - «مختارات . . .» ص: ٤٣.

٢١ - «مختارات . . .» ص: ٧٣.

٢٢ - «عودة أمير الصعاليك» يحيى القيسي، مجلة «أفكار»، العدد ١٠٥/١٩٩٢، ص: ٧٤.

٢٣ - «سيدي هربود»، يحيى القيسي، ضمن «مختارات . . .»، ص: ١٩٥.

٢٤ - راجع نص «المقامة المضيرية» وشرحاً لها في كتاب «الوجه والقفا - في تلازم التراث والحداثة»، حمادي حمود/الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٨٨، ص: ١٨٣ - ٢٠٥.

٢٥ - «قصص أولى» هاشم غرايبة ، دار الأفق الجديد ، عمان ١٩٨٥ ، ص : ٤٥ .
٢٦ - «البابور» ، سليمان الأزرعي ، منشورات وزارة الثقافة ، عمّان ، ١٩٩٢ ، ص : ٢٤ .
٢٧ - «الخيار الثالث» ، ابراهيم العبسي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمّان ، (ط٣) ، ١٩٨٨ ، ص :
٢٨ - «المشنقة» ، سهير سلطي التل ، المؤسسة الوطنية للنشر ، عمان ١٩٨٧ ، ص : ٧٥ .
٢٩ - «من يخاف ؟» ، غنام غنام ، دار جاد ، عمان ١٩٨٩ ، ص : ١٦ .
٣٠ - «كوكب تفاح وأملاح» ، محمود الريماوي ، دار الكرمل للنشر ، عمان ١٩٨٧ ، ص : ٦٠ .
٣١ - «كلمات متقاطعة» ، أنصاف قلعجي ضمن «مختارات» ، ص : ٢٣ .
٣٢ - «الكابوس» ، هند أبو الشعر ضمن «مختارات» ، ص : ١٨٧ .
٣٣ - «النمل» ، مريم جبر ضمن «مختارات . . .» ، ص : ١٦٥ .
٣٤ - «هما خياران فقط» منيرة شريح ، ضمن «مختارات . . .» ، ص : ١٧١ .
٣٥ - «مطعم الشرق» ، وليد سليمان ، ضمن «مختارات . . .» ، ص : ١٩١ .
٣٦ - «الأخضر بن يوسف ومشاغله» ، سعدي يوسف ، وزارة الاعلام - بغداد ، ١٩٧٢ ، ص : ٢٢ .
٣٧ - «المقصلة» ، بسمة النسور ، من مجموعة «نحو الوراء» للمؤلفة - المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٩١ ص : ١٠٣ .
٣٨ - «القلعة» ، سليم ساكت المعاني ، ضمن «مختارات . . .» ، ص : ٧٩ .
٣٩ - «حفلة شواء» ، يوسف غيشان ، ضمن «مختارات . . .» ، ص : ٢٠٥ .
٤٠ - «الأدب الاستيهامي» تودوروف ، ص : ١٩٥ .
٤١ - «سلطة الواقعية» ، عبد القادر الشاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١ ، ص : ٦ - ١٤ .
٤٢ - «أرض الاحتمالات» ، فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص : ١٢٥ .

ثنائية الطبيعة / الثقافة
في روايات إبراهيم الكوني

(١)

مدخل أول إلى عالم الأسرار الصحراوي:

عندما أقرأ روايات الكوني وبشكل خاص رواياته الملحمية الطويلة الكبيرة مثل رباعية "الخسوف" و"المجوس" و"السحرة" أتخيل نفسي امام بدوي يفتح لنا عباءته ويقذف أمامنا سيلاً من الاشياء والكائنات الغريبة ويتركنا مدهوشين مفتوحي الأعين، وكأنه يقول لنا: هذه هي اسراري المقدسة التي احاول حمايتها طيلة حياتي، او يبدو لي احياناً مثل ساحر ماكر يفرغ صندوقه الأسود بكل ما فيه من صور ومخلوقات وحكايات لكي يمتلكنا بهذا السحر المخبوء: فها نحن نجد أنفسنا امام كثافة من المرئيات والمرويات التي يصعب الجمع بينها احياناً، حتى يتبادر الى ذهني سؤال مفاجئ:

ترى هل يشكل السرد، بوصفه لعبة فنية معقدة وماكرة هماً اساسياً لإبراهيم الكوني وهو يقذف أمامنا بتفاصيل عالمه السري، ام انه مهموم اساساً بتقديم هذا الكم الهائل من المرويات والأساطير والحكايات والشخصيات والحبكات. واكاد ان اصدق احياناً بأنه فعلاً مهموم

بصندوقه السحري ومحتوياته الغريبة، لكني عندما اعاود النظر ملياً، اكتشف ان ابراهيم الكوني اكثر مكراً مما يبدو، فعلى الرغم من حرصه على ممتلكاته البصرية. إلا انه يتقن اللعبة السردية الى حد كبير وان كان لا يمنحها المرتبة الاولى من جدول اهتماماته الاخرى. فالاشياء والمرئيات والحكايات لا تتحرك بطريقة عشوائية، لسنا امام (متن حكائي) خام وساذج بل نحن امام (مبنى حكائي) نسج بطريقة بارعة سببه وزمنية ويتشكل سردياً وفقاً لتراتبات ومعايير سردية واضحة.

ثمة خطاب سردي ناضج وحبكات نامية ومعقدة، ربما تقول ان كثافة الواقع الذي يخلقه المؤلف وينوء بحمله لا تدع له فرصة لصقل أدواته السردية: فما يهمه أساساً ان يجمد لحظة الزمان السرمدي، لحظة التآكل التأريخي من اجل الابقاء على لحظة تزامن (سنكروني) يثبت فيها اشياءه ووقائعه على ارضية الحاضر.

مرة تحدث ابراهيم الكوني عن سر انكبابه المفاجئ على نبش ذاكرة الصحراء وقذف محتوياتها امامنا، فأشار الى ان حياته في الغربة، وبالذات عندما كان يعيش في موسكو، جعلته يبحث عن سؤال الهوية والاصالة، كان يشعر بحنين جارف الى حرارة الصحراء، ولذا قرر ان يوقف ساعة الزمن وان يحافظ على ثروته المقدسة من الضياع والتآكل والنسيان. وهكذا فقد راح يجمع على عجل احياناً، كل اللقى والتمائم والتعويذات المخبوءة ويضعها في صندوقه السحري ليقدمها لنا مرة واحدة، وكان الكتابة هي التميمة السحرية التي يواجه بها منطق الزمن ومنطق النسيان والزوال بتجميد لحظة الزمن، واستعادة الماضي واعادة تقديمه بوصفه حاضراً حياً كان هماً سردياً اساسياً من هموم ابراهيم الكوني مكنه من منح هذا العالم كل هذه الالفة والحرارة والواقعية.

الكتـابة، والكتـابة السـرية هي طريقـة للإمسـاك بالاشيـاء قـبل ان تتداعى وتتهاوى وتسقط في هاوية النسيان والماضي والاندثار. ومن المؤكد ان ابراهيم الكوني، الصانع الماهر للعبـة السرد قد نجح الى حد كبيـر في تحقيق مشروعه الثقافي والشخصي الخطير وايصال رسالته الفكرية.

(٢)

منذ البداية يضعنا عـالم ابراهيم الكوني في منطقـة الدهشة والغـرابة والذهول ونجـد أنفسنا أمـام هذا الامـتـداد اللامـتناهي للصـحـراء والافق والزمـان، ونكتشف تدريجياً عبر الامعـان فـي التـأمل والفحص طبقـات خفيـة غيـر مرئيـة من سيـرة الاشيـاء الظاهرية، حتى لتبـدو لنا مثل الإله (بروتيـه) الذي يـغيـر مظهـره في كل زمـان ومكان، ونـدرك على الفـور ان للروائي مجساته الخاصة التي يمتلكها، والتي نعجز عن امتلاكها، والتي تمنحه حرية التوغل داخل هذا العـالم المجهول لينزع عنـه براءته ومألوفيتـه ويعيـد اكتشـافـه وتشكيله بصـورة جديدة لم نألفـهـا من قـبل. إنـه ينبش ذاكـرة شـعب في عـزلتـه التي تمتد عـبر القرون، وكـأنه يحـاول التمسك بما يحـاول الافلات من ذاكـرة هذا الشـعب الصـحـراوي في عـزلتـه ومعـاناته وطقوسه القـاسيـة. وهو في كل ذلك يلملم الخيـوط اللامرئيـة التي تشكل اللاوعي الجـمـعي لهـذا الشـعب ويحـاول الامسـاك بهـا وصـولاً الى فـهم الطبيـعـة البشـرية لهذا الكـائن البـشـري في عـزلتـه ومكابدته عـبر الزمـان والمكان. ويبدو لنا هذا الكائن المستوحش الاعزل وكأنه يحـاول ان يحتفظ بسـر اصـالتـه وبقـائه وتـواصله والمتـمـثل اصلاً في العـودة الى الطبـيـعـة والهرب مـن كل مظاهر المدنيـة والحضارة والثـقـافـة. انه يهـرب دائـماً من

الشمال الى الجنوب ومن المدينة الى الصحراء يهرب من البحر نحو بحر الرمال اللامتناهي داخل قوقعته الصحراوية المعزولة، وتبدو تبعاً لذلك كل المظاهر التي تقذفه بها المدنية او الحضارة او "الاخر" شراً يجب الهرب منه من اجل الحفاظ على عنصر الاصالة في الذات الصحراوية. وتبعاً لذلك تتسع دائرة الصراع داخل ثنائية الثقافة/ الطبيعة او النيئ/ المطبوخ في اغلب اعمال ابراهيم الكوني الروائية وتتخذ مظاهر بنيوية وسردية وثيمية متنوعة، يمكن تلمسها بطريقة او بأخرى، كما تتفرع عن هذه الثنائية الاساسية ثنائيات فرعية مثل ثنائية الاعلى/ الاسفل، وثنائية الروحي/ المادي وثنائية الذهب، الزهد وثنائية الطعام الحيواني/ الطعام النباتي وثنائية المقدس/ المدنس وغيرها من الثنائيات الضدية.

يحاول الكوني ان يقشر عن الشخصية الصحراوية كل ترسبات الثقافة وصولاً الى ما هو جوهري وطبيعي واصيل في هذه الشخصية. من اجل ان تحتفظ هذه الشخصية بحريتها وعفويتها وتلقائيتها في التعامل مع الاشياء، وتبعاً لذلك تبدو كل الاشياء المرتبطة بالثقافة مدنسة وملعونة وسافلة، بينما تطل الاشياء المرتبطة بالطبيعة مقدسة ومباركة وسامية في تناسل لا متناهٍ لهذه الثنائيات الضدية المتفرعة اصلاً عن ثنائية الطبيعة/ الثقافة.

فالذهب، او التبر، يبدو مثل لعنة يجب على الصحراوي ان يرفضها، لانه يمسخ شخصيته ويدنسها. وعندما ارتضى (اوخيدّ) بطل رواية "التبر" ان يقبل حفنة من التبر اصابه الخزي والعار. فالعشيرة قد تغض النظر عن مقايضته زوجته بالابل. الا انها لا يمكن ابداً ان تتسامح ازاء تدنيس شخصيته بحفنة من التبر، بل ان رواية (المجوس) تمنح

مصطلح المجوس بعداً دلالياً جديداً بعيداً عن كونه ديناً وثنياً قديماً وتقرنه بعبادة الذهب وجمعه. اذ يعلن (الزعيم) في هذه الرواية وهو يقدم توصيفاً جديداً للمجوسي فيقول:

"ان المجوسي ليس من سجد للحجر لأن الله موجود اينما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر، ولكن المجوسي الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبدله في قلبه بحب الذهب" - ص٤٠٩، ج١ - وهكذا تلاحق اللعنة كل الشخصيات التي تعبد الذهب، بل ويرتبط الذهب بمملكة الجن والميتافيزيقا، لذا يجب ان يظل الذهب جزءاً من الطبيعة، ولابد للكنوز المخبوءة او المسروقة ان تضيع في الصحراء او تظل مجهولة، لكي لا تلحق الخزي والعار بانسان الصحراء الطاهر والمتسامي.

في رواية "نزيف الحجر" نجد بطل الرواية (اسوف) وهو يتهيأ للصلاة، لكن التيوس لا تحب ان تبدأ معركتها الا مع لحظة توجهه للصلاة، لذا يتجه، دون وعي منه نحو الايقونة الحجرية، الصنم الحجري الضم المحفور الحجرية ويقف مدهوشاً في لحظة تجل لا واعية وهو يؤدي صلاته نحو هذا الصنم الحجري دون ان يدرك انه قد اخطأ الاتجاه، ولكنه يحس بالراحة في داخله، ليس لان النصارى من السواح كانوا يقفون خاشعين امام هذا الصنم، بل لأن ابيه كان قد قال له ان هذا الجني هو جده الاعلى (ص١٨) فالبطل هنا في اللاوعي يبتعد عن منطقة الثقافة مستعيداً جذوره الاصيلة التي تشده الى مظاهر الطبيعة. وتبدو العزلة الصحراوية عن الاخرين، وعن الانسان، تحديداً، هي الملاذ الذي يحافظ به على النقاء والطهر والفضيلة للاقتراب من الطبيعة. فقد كانت فلسفة ابيه تتركز في التأكيد على اهمية العزلة والابتعاد عن الناس، إذ يقول:

"اجاور الجن ولا اجاور الناس. اعـوذ بالله من شـر الناس" ص٢٨ .

ويكرر الأب على مسامع ولده (اسوف) موالاً سمعه من افواه الصيادين يقول: "الصحراء كنز، مكافأة لمن اراد النجاة من استعباد العبد واذى العباد، فيها الرضاء وفيها المراد"(ص٢٨). فالاب يرى ان الانسان هو الشيطان، ولذا فهو يرفض مجاورة احد، اذ يقول "لا استطيع مجاورة احـد. هكذا علمني جـدي، وهكذا يجب ان اعلمك، لا اريد سـوى الامان"(ص٣٢).

ونلاحظ ان الشر والخراب قد حلاً بالصحراء منذ ان حل بها الانسان متمثلاً في قابيل ورفيقه مسعود الدباش. ولكي يحافظ (اسوف) على ما هو نقي وسامي وحر، متمثلاً برمز (الودّان) يرتضي ان يضحي بحياته تحت سكين (قابيل) لكي تظل قوى الطبيعة حرة وطليقة ومقدسة، وكأنه يقلب معادلة القربان المقدس عندما يتحول الانسان الى اضحية لانقاذ الودّان.

لقد ارتضى (اسوف) مصيره بحرية ورجولة، التزم بالعهد والنذر والامانة وفضل الموت على الخيانة، واصبح بموته جزءاً من الطبيعة، لقد حل بطريقة صوفية، في الطبيعة: حلت روحه في (الودّان) واصبح جزءاً من الودان نفسه. ويوظف لنا ابراهيم الكوني هذه النهاية فنشعر بوصفنا قراءً للرواية بأن هذا الموت البطولي القرباني هو جزء من البعث الجديد، من الولادة الجديدة الخلاص والطوفان. فالنبوءة المكتوبة على اللوح الحجري والتي تشبه رموز وتعاويذ السحرة في (كانو) تقول:

"انا الكاهن الاكبر متخندوش انبئ الاجيال ان الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدس، ويسيل الدم من الحجر، تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الارض ويغمر الصحراء الطوفان" (ص١٥٥).

وتبدأ نبوءة الكاهن الاكبر تتحقق مباشرة بعد موت (اسوف) على يدي قابيل، وعندما يحاول مسعود الدباش الهرب بعد مقتل (اسوف) تبدأ البوادر الاولى لغضب الطبيعة والطوفان، حيث تسود الشمس وتغطي السحب السماء وتبدأ عملية تطهير مقدسة للطبيعة من أدران الشر والدنس والخراب.

في رواية (المجوس) تتشكل بوضوح ثنائية الاعلى/ الاسفل التي هي مظهر آخر لثنائية الطبيعة/ الثقافة. فالبطل الشاب (اوداد) يرتقي دائماً قمة الجبل ويهرب من السهل.

فالاعلى رمز النقاء والسمو والطهارة والمقدس بينما الاسفل هو رمز للشر والجسد والعبودية ولكل ما هو مدنس. ولنقرأ هذين النصين: "وكما الجبل محراب الآلهة، فإن السهل مملكة الأبالسة" (ص١٥) "السهل عش الشياطين" (ص١٧) وتفشل محاولات (تامغارت) في استعادة (أوداد) من الجبل وتفشل معها خطط العراف ايضاً، اذْ لا ينفع الحجارة شيئاً في شد (اوداد) الى الارض، انه يختار الحرية، يختار الطبيعة، وبالذات ما هو سامٍ وعالٍ فيها.

(٣)

تساؤل أخير:

يتبقى سؤال صعب وحائر:

أين يقف المؤلف على مستوى الوعي والقصدية من حركة هذه الثنائيات الضدية التي تتمحور حول ثنائية الطبيعة/ الثقافة ترى هل يؤمن حقاً، وهو المفكر المتحرر، بأهمية إمحاء كل ما هو ثقافي وحضاري

والعودة الى الاصول الطبيعية وصولا الى النقاء والزهد والتجرد ام انه يفعل ذلك بوصفه سارداً ومبدعاً، بمعنى آخر هل تعبّر كتاباته عن وعي مونولوجي/ احادي بمفهوم باختين ام عن وعي بوليفوني/ تعددي، أي هل تنتسب الرؤيا الى وعي المؤلف ام الى وعي شخصياته الروائية التي تمتلك الحق كاملاً في التعبير عن منظوراتها الحياتية والفلسفية: وبمعنى آخر هل نحاكم ابراهيم الكوني المؤلف ام نحاكم شخصياته الروائية؟

في تقديري ان عالم ابراهيم الكوني هو عالم بوليفوني تعددي، يكشف عن العديد من المنظورات والرؤى الفلسفية المتعارضة، وهو يقف خارج هذه اللعبة خالقاً ومحركاً ومنظماً: فكل الاشياء تنتمي الى الشخصيات الروائية، والى الوقائع المروية ولا تنتمي الى الصوت الاحادي المونولوجي للمؤلف او لشخصية مركزية واحدة من شخصياته المركزية، وهذا ما مكنه من امتلاك حرية اكبر في تحريك عوالمه الملحمية الكبيرة التي تحتشد بالعشرات من الشخصيات وتزدحم بهذا الحشد الهائل من الاصوات والرؤى والمثيولوجيات، وهو ما يجعل منه كاتباً روائياً قديراً، وخاصة في قدرته على تحريك هذه الاحداث المتشابكة التي تتحرك داخل فضاءات زمنية ومكانية لا متناهية ومنها ـ وهذا هو المهم ـ خلق زمنه السردي الأسطوري المتخيل الخاص بعوالمه الروائية المدهشة.

الرواية العراقية
من الريادة إلى النضج

أين تقف الرواية العراقية اليوم، وهي تضع خطوتها الأولى على أعتاب العقد الأخير من هذا القرن، وتستشرف آفاق الألف الثالث للميلاد؟ وأين تقف هذه الرواية بين التجارب الروائية العربية الحديثة؟ وما الذي يُؤمل تحقيقه في المستقبل؟

من السهل دائماً تقديم مراجعة شاملة وموضوعية لمسيرة الرواية العراقية التي جاوزت سبعة العقود دونما صعوبات. فهذه الرواية ليست وليدة عقد أو عقدين من السنين، كما هو شأن بعض التجارب الروائية العربية المحلية، بل هي تضاهي في تاريخها وعمرها الرواية العربية في نشأتها ومولدها وسيرورتها. إذ لا يمكن موضوعياً دراسة المهاد التاريخي والثقافي والروحي لنشوء الرواية العربية، كجنس أدبي متميز في هذا العصر، بمعزل عن نشوء الرواية العراقية، بل يمكن القول، وبثقة تامة، إن عملية تشكل الرواية العربية كانت تتم وتنضج في مناخات متقاربة، وإنْ كان ذلك بمستويات متباينة من النضج والأصالة، في أوقات متقاربة نسبياً، في عدد محدد من الأقطار العربية، وبشكل خاص في مصر وسورية ولبنان والعراق.

البدايات

فإذا ما كان مؤرخو الرواية العربية ونقادها يتأرجحون في تحديد نشأة الرواية العربية بين رأيين أساسيين؛ أولهما يرى أن الرواية العربية هي جنس أدبي جديد تماماً على الأدب العربي، نشأ نتيجة الاحتكاك الثقافي بالغرب، وبذا يقطعون جذوره عن موروثنا الأدبي الكلاسيكي والشعبي. وثانيهما يرى أن الرواية العربية هي امتداد طبيعي للموروث النثري العربي المتمثل في ألوان نثرية كالسير والأخبار والحكايات الشعبية والمقامات وغيرها، وتبعاً لذلك يحاول الدارسون تحديد «شهادة ميلاد» الرواية العربية، وهو ما يفعله أيضاً وإلى درجة كبيرة من التشابه في السياقات والحيثيات - الدارسون العراقيون.

إن دارسي الرواية العراقية يشيرون إلى بدايات تراثية ذات طبيعة «مقامية» تؤرخ للرواية العراقية، منها «مقامات أبي الثناء الألوسي» الصادرة عام ١٩٥٦، وكذلك نص أحدث هو «الرواية الايقاظية» لسليمان فيضي الصادرة عام ١٩١٩، حيث يذهب أحد الدارسين إلى أن في «الرواية الايقاظية» ما يبرر وصولها بمقامة الألوسي في نواحي الروح والتفكير والمادة السجعية المتكلفة، مع ملاحظة التوسع في اللون المحلي، واخضاع القصة لغرض الاصلاح الاجتماعي.

ومن جانب آخر، هناك من يقرن نشوء الرواية العراقية بأعمال روائية أحدث، تمتلك الكثير من ملامح الرواية الفنية، ونعني بها أعمال محمود أحمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) وبشكل خاص أعماله الروائية المبكرة، «في سبيل الزواج» ١٩٢١، و«مصير الضعفاء» ١٩٢٢، و«النكبات» ١٩٢٢ وأخيراً عمله الروائي الأنضج «جلال خالد»

١٩٢٨. وكما نرى فإن وجه التشابه كبير جداً بين ظروف نشأة الرواية العربية في كل من مصر والعراق وسورية ولبنان. لكن يجب الاعتراف هنا بأن الرواية العربية في مصر وسورية ولبنان كانت السبّاقة قليلاً في هذا المضمار، وكان لها الفضل -إضافة إلى عوامل أخرى - في لفت أنظار الأدباء العراقيين إلى الجنس الروائي آنذاك.

علامات على الطريق

ولئن كانت أعمال محمود أحمد السيد الروائية المبكرة بسيطة وساذجة إلى حد ما، وتعتمد بنية سردية تقليدية وتقريرية، ويسود فيها الراوي الكلي فإن عمله الروائي «جلال خالد» الصادر عام ١٩٢٨ الذي كتبه قبل ذلك التاريخ بعام واحد على الأقل يشكل نقلة مهمة في حركة تأصيل هذا الجنس الأدبي الحديث.

ولم يشهد العقدان الثاني والثالث من هذا القرن - فترة ما بين الحربين - إلاّ ظهور نماذج روائية محدودة لم تستطع أن ترتقي بالبناء الفني للرواية العراقية إلى مرتبة فنية متقدمة. فلا نكاد نجد إلى جانب محمود أحمد السيد سوى قلة من الروائيين، ربما يتقدمهم في الأهمية «ذو النون أيوب» التي أصدر رواية «الدكتور ابراهيم» عام ١٩٣٩، وعبد الحق فاضل الذي أصدر رواية «مجنونان» في العام نفسه (١٩٣٩) وهذا لا ينفي ظهور أعمال روائية مختلفة لعدد من الأدباء العراقيين، وإن لم تلفت النظر إلى أهميتها حينذاك.

ورواية «الدكتور ابراهيم» لذي النون أيوب من الروايات المهمة خلال هذه المرحلة. ومن المؤسف أن هذه الرواية لم تُنصف من قبل النقاد

الدارسين، ونُظِرَ إليها بالطريقة نفسها التي نظر فيها إلى أقاصيص أيوب ورواياته الأخرى. فالرواية تستند إلى بنية متقدمة نسبياً، وإن كانت تبدو في المظهر معتمدة على السيرة الذاتية، والشكل الرسائلي في الصوغ الروائي.

وتتألق خلال هذه المرحلة أيضاً بخصوصيتها وشفافيتها رواية «مجنونان» لعبد الحق فاضل (١٩٣٩) التي ترتكز حبكتها على «لعبة» ذكية وبارعة، وبشكل أكثر تحديداً «لعبة اختباء» يمارسها البطلان؛ صادق شكري وهو كاتب وصحفي ومحامٍ مشهور، وصفية سعدي وهي كاتبة متحررة. وتعتمد الرواية أو تكاد على الحد الأقصى من صدمة التعرف في الدراما الأرسطية إلا أن المؤلف لا يحاول الوصول إلى نتيجة سريعة، يحسم فيها الموقف، بل نراه أكثر ميلاً للدوران والمواربة والافادة من تقنية «إبطاء الحديث»، والمفارقة، والتلغيز «البوليسي» أحياناً.

ومؤلف «مجنونان» ينجح إلى حد كبير في خلق لغة رشيقة ومشوقة وساخرة تختلف إلى حد كبير عن تلك اللغة المتجهمة «الجادة» التي عرفناها سابقاً في روايات «جلال خالد» و«الدكتور ابراهيم» وقبلها في «الرواية الايقاظية». وفي الوقت الذي نجد فيه أن «مجنونان» كانت قد منحت الرواية العراقية - خلال فترة ما بين الحربين - دماً جديداً، وكشفت عن أفق جديد للتجربة الروائية، فقد كانت هي الأخرى تعاني من بعض الأمراض الخطيرة التي لم تتخلص منها. فهي أولاً مبنية بطريقة محكمة، وتلعب فيها «المصادفة» دوراً كبيراً، وتمتلئ بشخصيات خيالية لا يمكن أن تنتمي إلى واقع عراقي ملموس، كما أن المؤلف غالباً

ما يقتحم عالم الرواية والشخصيات باشارات وايحاءات وعبارات تضعف من تلقائية التجربة الروائية.

وإذا ما افترضنا بعد هذا أن حركة الريادة في الرواية العراقية قد استطاعت في فترة ما بين الحربين أن تؤصل لهذا الجنس الأدبي الجديد، وأن ترسي الدعائم التي سيقام عليها بالضرورة صرح روائي متين، فإن افتراضنا هذا سرعان ما سيتهاوى. إذ ظلت الرواية العراقية شبه غائبة خلال ما يقرب من عقدين من الزمن. وربما أدى قيام الحرب العالمية الثانية إلى إحداث خلل في النمو المتوقع - أفقياً وعمودياً - للتجربة الروائية الوليدة. وهكذا لم تصدر خلال الأربعينيات إلا روايات محدودة وغير ذات أهمية كبيرة، ومنها على سبيل المثال رواية «اليد والأرض والماء» لذي النون أيوب (١٩٤٨)، ورواية جعفر الخليلي «في قرى الجن» (١٩٤٨)، ورواية عبد الله نيازي «نهاية حب» (١٩٤٩). كما لم تسهم الخمسينيات في نهوض الفن الروائي، على الرغم من الازدهار الملحوظ للقصة القصيرة، على يدي عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، ولحركة الشعر الحر على أيدي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي.

وجاءت الأعمال الروائية القليلة التي صدرت خلال هذا العقد امتداداً باهتاً لمرحلة سابقة في التقنية الروائية. ويمكن أن نذكر من روايات الخمسينيات «أناهيد» لعبد الله نيازي (١٩٥٣) و«شيخ القبيلة» لحمدي علي (١٩٥٢) و«قصة من الجنوب» لمرتضى الشيخ حسين (١٩٥٣) و«الأخطبوط» لأنيس زكي حسن (١٩٥٩)، و«التائهة التافهة» لحازم مراد (١٩٥٨) و«سبي بابل» لعبد المسيح بلايا

(١٩٥٥) و«الخالة عطية» لأدمون صبري (١٩٥٨) وغيرها. ومن الملاحظ أن أغلب هذه الأعمال الروائية لم تترك أثراً واضحاً في مسيرة الرواية العراقية.

تنويعات ناضجة في الستينيات

ويمكن القول إن الرواية العراقية لم تستطع حتى مطلع الستينيات أن تؤكد حضورها، أو تفوقها فنياً ورؤيوياً. وشهد النصف الثاني من الستينيات المخاض الابداعي الحقيقي للرواية العراقية، حتى بات بالإمكان اعتبار الستينيات هي التاريخ الحقيقي لولادة الرواية الفنية الناضجة في الأدب العراقي الحديث. وعلينا أن نعترف أن الروائي الذي كان له الفضل الأكبر في توكيد هوية الرواية العراقية خلال هذه المرحلة لم يكن روائياً ستينياً (بالمصطلح الفني الشاسع آنذاك)، وإنما كان قاصاً خمسينياً معروفاً، ذلك هو القاص والروائي «غالب طعمة فرمان» الذي أصدر خلال الستينيات روايتين مهمتين هما «النخلة والجيران» (١٩٦٦) و«خمسة أصوات» (١٩٦٧)، وقد استطاع هذا الروائي أن يرسي بفنه الروائي تقاليد راسخة للفن الواقعي في الرواية العراقية، وأن يغني المكتبة الروائية العربية فيما بعد بمجموعة طيبة من الأعمال الروائية منها «المخاض» (١٩٧٤) و«القربان» (١٩٧٥) و«ظلال على النافذة» (١٩٧٩) وغيرها.

كما بدأ الجيل الشاب من كتاب الستينيات تجربته الأدبية الجريئة في ميدان الشعر والقصة والرواية، فأغنى التجربة الروائية ببعض الأعمال ذات الطابع التجريبي، منها رواية مخلوقات فاضل العزاوي

الجميلة» لفاضل العزاوي (١٩٦٩) و«عراة في المتاهة» لمحمد عبد المجيد ١٩٦٩.

كما ظهرت في أوقات متفاوتة من الستينيات مجموعة من الأعمال التي تكشف عن عدد من الاتجاهات والتيارات المتباينة، منها روايات «ضباب في الظهيرة» لبرهان الخطيب (١٩٦٨) و«رجلان على السلالم» لمنير محمد (١٩٦٨) و«الرجال تبكي بصمت» لعبد المجيد لطفي (١٩٦٩) و«المدينة تحتضن الرجال» لموفق خضر (١٩٦٠) و«الزقاق المسدود» لياسين حسين (١٩٦٦) و«السجين» لأنيس زكي حسن (١٩٦١) و«الحب أقوى» لحازم مراد (١٩٦٧) و«الأيام المضيئة» (١٩٦١) و«الحقد الأسود» لشاكر خضباك (١٩٦٦) و«الظامئون» لعبد الرزاق المطلبي (١٩٦٧) وغيرها.

ومن الملاحظ أن النزعة التجريبية التي تبناها الستينيون لم تتجذر في الرواية العراقية، ولم تترك نماذج كثيرة وواضحة، إذ سرعان ما عادت التقاليد الواقعية للتأصيل في القصة العراقية منذ السبعينيات. وربما يمكن أن تعد رواية فاضل العزاوي «مخلوقات جميلة» نموذجاً للرواية التجريبية التي تفيد من تقنية روايات الخيال العلمي، وتميل إلى خلق ما يمكن تسميته بالرواية الضد، إلا أن هذه الرواية بدت موغلة في «الفنتازيا» والتغريب والرغبة في التدمير، بحيث لم تستطع أن تترك بصماتها على التجربة الروائية، بدليل أن مؤلفها نفسه عاد فيما بعد إلى لون من الرواية السياسية الواقعية في «القلعة الخامسة» (١٩٧٢). إلا أننا يجب أن نعترف أن التجربة الستينية قد نجحت في تجاوز الاطار التقليدي في البناء الروائي، والتخلص من الأساليب البدائية والفوتوغرافية وتجديد اللغة

الروائيـة، والاهتـمام بتـعدد الأصوات والضـمائر والحوارات والتـخلص من بعض العناصر التي كانت تثقل الرواية، وتؤدي إلى ترهلها واضطرابها.

ويبدو أن تأثير الستينيات في مجال الرواية لم يتضح إلا في العقد السبعيني أولاً في الثمانينيات، عندما بدأت بالظهور مجموعة من الأعمال الروائية الناضجة منها روايات عبد الرحمن الربيعي، ويوسف الصائغ، وجهاد مجيد، وأحمد خلف، ونجيب المانع، وسميرة المانع، وعبد الرزاق المطلبي، وعبد الأمير معلة، وعزيز السيد جاسم، وشمران الياسري، وعبد الخالق الركابي وغيرهم.

وبعد: هل برر الروائي العراقي الثقة بمسيرة سبعة عقود على الأقل من عمر التجربة الروائية؟

وهل يقف اليوم بثقة أكبر وهو يستشرف آفاق العقد الأخير من الألف الثاني للميلاد؟ في اعتقادي أن الروائي العراقي اليوم يتحمل مسؤولية خاصة ودقيقة. فهو ابن تراث روائي متنوع وشامل وغزير، وهو إضافة إلى ذلك يمتلك خبرة الرواية العربية والعالمية بكل تنوعاتها وتجاربها، ولم يعد ذلك الطفل الذي يحبو. فلقد تجاوز مرحلة الطفولة والمراهقة، وأصبح ممتلكاً لناصية اللغة والتقنية والخبرة والرؤيا، وامتحنته الحياة امتحاناً قاسياً. ولذا فنحن نتطلع إليه بثقة أكبر، وكلنا تفاؤل بأن انجازاته القادمة تشكل إضافة نوعية خاصة للرواية العربية التي تمتلك الكثير من ملامح الابتكار والتجديد والتجريب. وما يدفعنا إلى هذا التفاؤل هو النضج الملموس لتجربة القصة القصيرة خلال الأعوام القليلة الماضية، وتمرس القاص العربي بآليات السرد القصصي والروائي بطريقة تنم عن نضج ووعي واجتهاد. والروائي العراقي مطالب اليوم بتوظيف

خبراته هذه في خلق منحى روائي جديد عن طريق فهم أعمق لدلالة التجربة الروائية نفسها، واتصالها العميق بالصراعات الاجتماعية والثقافية في المجتمع، والتوغل عميقاً في مواجهة البنية الاشكالية للمجتمع والإنسان، بعيداً عن الدوران في حلقة الهموم الاصطناعية الملفقة التي لا يمكن لها أن تخلق فناً عميقاً وأصيلاً. فالتجربة الروائية الكبيرة هي تلك التجربة التي تكشف عن الموقف الاشكالي للإنسان إزاء الواقع، وتومىء إلى رؤيا مبدعها وامتلاكه لقضية إنسانية واجتماعية محددة.

فهل يا ترى سيبرر الروائي العراقي هذه الثقة، وهذا التفاؤل؟ هذا ما ستكشف عنه الصفحة الأخيرة من صفحات هذا العقد الرائع.



جدل الشخصية الروائية وسلطة الواقع

- دراسة في عالم غائب طعمة فرمان الروائي -

يشغل الروائي العراقي الراحل غائب طعمة فرمان (١٩٢٨ - ١٩٩٠) مكانة خاصة في مسيرة الرواية العربية عموماً، والرواية العراقية بشكل أخصّ : فهو معلم مهم من معالم الرواية العربية الحديثة، وبشكل خاص في منحاها الواقعي، أما في تاريخ الكتابة الروائية في العراق فهو يُعدّ في نظر أغلب النقاد والباحثين الروائي الذي دشن مرحلة النضج الفني في مسيرة الرواية العراقية منذ منتصف الستينات.

فعلى الرغم من أنّ البداية الحقيقية لظهور الرواية الحديثة في العراق تعود إلى الربع الأول من هذا القرن[١]، إلاّ أنّ البداية الفنية الناضجة للرواية فد تأخّرت عملياً إلى النصف الثاني من هذا القرن، أي بعد فترة الخمسينات، وهي الفترة التي نضجت فيها أيضاً حركة الحداثة الشعرية ممثلة في إنجازات روّاد الشعر الحر الثلاثة: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وربّما يعزى ذلك إلى مجموعة عوامل موضوعية وذاتية تتعلق بنضج الوعي الثقافي والاجتماعي والفكري للكاتب العراقي بشكل أخصّ في الفترة التي أعقبت الحرب العلمية

الثانية [٢]. وإذا ما كان القسم الأعظم من النقاد والباحثين يُجمع على أنّ البداية الفنية الناضجة للقصة القصيرة في العراق بدأت في الخمسينات على أيدي قاصين أمثال عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي، فإنّ هذا البعض يذهب إلى أنّ البداية الحقيقية للرواية الفنية الحديثة تقترن باسم القاص والروائي غائب طعمة فرمان، وبظهور روايتيه "النخلة والجيران " ١٩٦٦ و " خمسة أصوات " ١٩٦٧ بالذات [٣].

وغائب طعمة فرمان لم يكن قاصّاً مجهولاً أو اسماً أدبياً جديداً ظهر فجأة في الستينات بظهور روايته " النخلة والجيران "، بل كان قاصّاً خمسينياً معروفاً ؛ فقد سبق له أن نشر مجموعتين قصصيتين هما: " حصاد الرحى " ١٩٥٤ و"مولود آخر" ١٩٥٩، وهو إضافة إلى ذلك صحفي ومترجم وكاتب سياسي أضطر إلى قضاء معظم سنوات عمره وحتى وفاته خارج وطنه، وإذا لم يكن قد نجح في أن يترك تأثيراً واضحاً في مجال القصة القصيرة، فأنه في مقابل ذلك قد ترك وراءه رصيداً روائياً ناضجاً يتمثل في ثمان روايات هي :

١- " النخلة والجيران " ١٩٦٦.
٢- " خمسة أصوات " ١٩٦٧.
٣- " المخاض " ١٩٧٤.
٤- " القربان " ١٩٧٥.
٥- " ظلالٌ على النافذة " ١٩٧٩.
٦- " آلام السيد معروف " ١٩٨٢.
٧- " المرتجى والمؤجل " ١٩٨٦.
٨- " المركب " ١٩٨٩.

وغائب طعمة فرمان، في مسيرة التجربة الروائية العربية الحديثة، ينتمي إلى ذلك التيار العميق الذي خلقته كتابات نجيب محفوظ الروائية في مرحلتها الواقعية الاجتماعية ممثلةً في رواياته الثلاثية و"زقاق المدق " و" خان الخليلي " و"بداية ونهاية" و"القاهرة الجديدة "، لكنه من جهة ثانية لا يتوقف عند معطيات هذه المرحلة في الكتابة الروائية، بل يتعداها منفتحاً على لونٍ من الواقعية الحديثة التي تقترب في بعض مستوياتها ومنظوراتها من الواقعية الاشتراكية في بعض الأحيان.

ويمكن للباحث أن يلاحظ أن تجربة غائب طعمة فرمان - وهو في هذا يماثل نجيب محفوظ - هي تجربة المجتمع العراقي في هذا القرن، إلا أن هذه التجربة لا تتخذ منحىً تأريخياً أو تسجيلياً، لكنها تستلهم التأريخ الاجتماعي والسياسي والثقافي للعراق الحديث، وهو تأريخ يقترن بشكل وثيق بالتجربة الذاتية للروائي ذاته، الذي يمكن أن نجده حاضراً في أغلب رواياته : شاهداً أو راوياً أو شخصيةً روائيةً، فهو من الروائيين القلائل الذين لا يكتبون إلا عن عالم يعرفون دقائقه وأسراره وتفاصيله، وقلما تستهويهم الموضوعات المجردة أو الحبكات المثيرة أو الأحداث الكبيرة التي يمكن التطلع إليها، أو معرفتها من الخارج، ما يكتبه غائب طعمة فرمان نابعٌ من تجربة ذاتية خاصة وداخلية، ولذا فقد أشّرت رواياته مراحل مهمة من حياته الشخصية وإن لم تتخذ مظهر السيرة الذاتية (الاوتوبيوغرافيا) ففي الصفحة الأخيرة من رواية " خمسة أصوات " يحمل الصحفي سعيد أحمد حقائب السفر في هجرة خارج وطنه بحثاً عن حياة جديدة وعن تجربة جديدة، وفي الصفحة الأولى من رواية " المخاض " نجد كريم داود، بطل الرواية، وقد عاد إلى موطنه مرة

أخرى، بعد رحلة استغرقت ست سنوات يبحث فيها عن جذوره وعائلته وكل الأشياء الأليفة والعزيزة التي تركها وراءه، وليس من الصعب أن تكتشف حقيقة أن سعيد أحمد بطل " خمسة أصوات " يحمل الكثير من ملامح كريم داود بطل " المخاض " وإنهما في حقيقة الأمر يمتان بصلة وثيقة بشخصية المؤلف ذاته، ويمكن أن نجد المؤلف حاضراً في أغلب رواياته اللاحقة وبشكل خاص في " المرتجى والمؤجل " و " آلام السيد معروف " و" المركب "، بل إن روائياً معروفاً مثل عبد الرحمن منيف ينظر إلى رواية "آلام السيد معروف" بوصفها تمثل سيرة حياة لغائب طعمة فرمان نفسه، فهو يقول :

((تعاودني الرغبة، فترة بعد أخرى، لقراءة " آلام السيد معروف " وكأني بحاجة لمعرفة غائب أكثر مما أعرفه، أو كأنه بحاجة إلى اكتشاف جديد مرةً بعد أخرى، فهذه الرواية، بقدر ما تحكي عن السيد معروف الإنسان المفكر، المضطهد، المحروم، عاشق الغروب.. فإن هذه الرواية تحكي، بالقدر نفسه، عن كاتبها، وكأنها، فيما يبدو لي سيرة ذاتية، بمعنى ما، لغائب طعمة فرمان)) (٤).

وتجربة غائب طعمة فرمان الروائية هي شهادة حية على تطور الكتابة الروائية في العراق وانتقالها إلى مرحلة جديدة تجعلها تقف في مصاف التجارب الروائية العربية المتقدمة في النصف الثاني من هذا القرن، ولكننا يجب أن نعترف أن هذه التجربة قد ظلت تحافظ إلى حدٍ كبير على تقاليد السرد الواقعي، ولم تحاول أن تكسر الأنماط والإنساق البنيوية والزمنية للبنية الروائية كما فعل بعض الروائيين التجريبيين الذين ظهروا في الستينات وما بعدها وحاولوا، عن عمد، خرق البنية

الروائية التقليدية وإقامة بنية تجريبية بديلة، لكن روايات غائب طعمة فرمان تنتمي بالتأكيد إلى الاتجاهات الحديثة الملتزمة التي لا تبالغ في تضخيم التقنيات الفنية والأساليب التجريبية على حساب الرؤيا الداخلية والتجربة الاجتماعية وعلى جدل الحياة والواقع، فهي على سبيل المثال تتجاوز الأشكال التقليدية والتقريرية المباشرة، وتتخلص إلى حد كبير من سطوة الراوي " كلي العلم " أو شامل المعرفة وتسند السرد إلى الشخصيات القصصية التي تنهض بدور السرد الذاتي، وهو ما قاد إلى تجاوز المنظور الموفولوجي (أحادي الصوت) الذي ظهرت بقصد ملامحه في رواية " النخلة والجيران " والانفتاح على البنية البوليفونية (متعددة الأصوات) منذ رواية " خمسة أصوات " [٥]، حيث راحت الشخصيات الروائية تمارس حريتها في التعبير والحياة والصراع داخل الفضاء الروائي بمعزل عن سيطرة المؤلف أو الراوي كلي العلم، ولذا تتسم رؤيا المؤلف بالموضوعية والأمانة والنزاهة، لأنه يتجنب - في الغالب - التدخل في الصراعات الدائرة وفي حوارات أبطاله ومواقفهم أو في حركة الأحداث الروائية بطريقة مكشوفة أو مقحمة، حتى ليشعر القارئ، في بعض الأحيان، أن الكثير من الشخصيات السلبية أو الوصولية والانتهازية تحظى بشيء من عطف المؤلف ورعايته عن طريق منحها الحرية للتعبير عن وجهات نظرها ومنظوراتها الخاصة، ويتمثل المنحى البوليفوني أيضاً بالعناية الفائقة باظهار التباين في اللهجات واللغات الغيرية داخل الحوار الروائي، حتى بات بالأمكان فحص المستويات اللهجية المختلفة لمختلف الشخصيات والشرائح الاجتماعية داخل الفضاء الروائي فحصاً لسانياً بالاستعانة بمنطلقات علم اللغة الاجتماعية Sociolinguistics،

ذلك أن هذا التنوع في مستوى الكلام Parolc الذي تنتجه الشخصية الروائية بوصفه فعالية فردية خاصة ومتصلة بالممارسة والتعديل والانحراف بعيداً عن مستوى اللسان laague المجرد والمطلق، هذا التنوع الكلامي لا يخلو من مظهر أيديولوجي وسوسيولوجي واضح، ذلك - حسب باختين - ((إن المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منتج ايديولوجياً، وكلماته هي دائماً عيّنة ايديولوجية واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية))(٦).

ويمكن للناقد أن يتوقف طويلاً أمام تمظهرات الواقع والايديولوجيا في روايات غائب طعمة فرمان، الواقع بوصفه مرجعاً وسياقاً، والايديولوجيا بوصفها رؤياً ومنظوراً ووعياً للعالم، أن كون روايات غائب طعمة فرمان واقعية، لا يعني بالضرورة أن صورة الواقع الخارجي بوصفه مرجعاً هي صورة انعكاسية لهذا الواقع بكل تفاصيله، بل يمكن القول أن تمظهرات الواقع الخارجي في روايات فرمان متبدلة وحركية وبعيدة عن المظهر التسجيلي أو الفوتوغرافي أو الطبيعي فواقعية غائب طعمة فرمان قد تطورت من رؤيا واقعية انتقادية ظهرت لأول مرة في كتاباته القصصية عبر مجموعتين قصصيتين خمسينيتين مبكرتين هما : " حصيد الرحى " ١٩٥٤ و " مولود آخر " ١٩٥٩، وقد كانت هذه الواقعية تتسم بالرغبة في إدانة الواقع الخارجي وتعريته وكشف معاناة الإنسان وعذاباته واستلابه، إلا أن هذه الواقعية الانتقادية Critical Real-ism قد راحت تقترب من منحى الواقعية الاشتراكية وخاصة في الرغبة في تثوير الواقع، وفي انتقاء ما هو نموذجي ومعبّر ودال في هذا الواقع،

وفي الكشف عن ممكنات وطاقات التغيير داخل المجتمع بالإشارة إلى "الوعي الممكن " المغيّب أو المستلب أحياناً ونجد هذا التحول نحو هذا اللون من الواقعية الذي يمكن أن نسميه بالواقعية الحديثة أو الجديدة متمثلاً بشكل أساس في رواية " النخلة والجيران " ١٩٦٦ وهي أول رواية ينشرها المؤلف بعد مجموعتين قصصيتين ونحن هنا نستبعد مصطلح الواقعية الاشتراكية عن قصدٍ، لأننا نرى أن هذا اللون لم يتبلور بشكل كامل ونموذجي في الأدب العربي عموماً وفي أدب غائب طعمة فرمان خاصةً ونفضل عليه مصطلح الواقعية الحديثة أو الجديدة، أو مصطلح الواقعية بشكل مطلق.

واقعية " النخلة والجيران " هي واقعية مجتمع يتحول : ثمة بنى اجتماعية واقتصادية وثقافية تسير في طريق التداعي والسقوط والتقوض، وفي مقابلها تتشكل -ربما على أنقاضها - بنى وقيم ثقافية وأخلاقية بديلة، وعملية التحول هذه هي عملية موضوعية أفرزتها ظروف الحرب العالمية الثانية، وفي غمار هذا المخاض القاسي تسحق الكثير من الشخصيات، وتولد ولادة جديدة شخصيات أخرى، ويمكن أن نلاحظ هنا أن سلطة الواقع في هذه الرواية، وكذلك في عدد آخر من الروايات اللاحقة مثل "القربان" و" ظلال على النافذة" وإلى حدٍ ما "المخاض" تكون مهيمنة إلى درجة كبيرة، وتبدو الشخصيات الروائية منفعلة - أكثر من كونها فاعلة - بهذه السلطة الخارجية، ومستلبة أحياناً، على الرغم من محاولتها زحزحة الواقع أو تغييره أحياناً، إلا أننا نعتقد أن هذه السلطة لم تحول روايات هذه المرحلة إلى وثيقة تسجيلية أو إلى انعكاس آلي وساذج للواقع الخارجي، فالواقع هنا يمر عبر وعي تأويلي

يلتقط ما هو نموذجي ومتحول في الظاهرة الواقعية، لكنه - وهذا ما يجب أن نعترف به - يمتلك كثافة حسية وبصرية ومكانية عالية، لكن هذه السلطة الطاغية للواقع سرعان ما تخفف من قبضتها في روايات أخرى مثل " خمسة أصوات " والمرتجى والمؤجل " و"آلام السيد معروف " و"المركب" فيبدو الواقع أكثر اختزالاً وأخف وطأة وظلاً مما يتيح الفرصة للشخصيات الروائية أن تتحرك بحرية أكبر، حتى ليمكن أن نعدّ هذه الروايات من نمط " رواية الشخصيات " بينما نعدّ النمط الأول من الروايات من نمط رواية الحدث " أو رواية الواقع الخارجي " لذا تتحرك الشخصيات الروائية في هذا النمط الثاني وفق منطق ذاتي تتحكم فيه العلاقات الفردية والاجتماعية والنزوات الشخصية إلى حد كبير حتى ليبدو الواقع الخارجي مجرد خلفية أو أكسسوار ثابت بعض الشيء وتكتسب أهمية خاصة هنا التبدلات والتحولات الذهنية والثقافية داخل وعي الشخصيات الروائية، هذه الشخصيات التي تنتمي في الغالب إلى شرائح المثقفين المختلفة : أدباء صحفيين، فنانين، موظفين تجار، بورجوازيين صغار، أصحاب مصالح.. الخ في مقابل شخصيات شعبية في روايات الواقع الخارجي " تنتمي إلى شرائح اجتماعية عمالية وفلاحية: عمال، فلاحين، كسبة، جنود، ربات بيوت.. الخ، كما يمكن ملاحظة تباين البنية المكانية في كلا النمطين أيضاً بين بيئة شعبية وأخرى قريبة من بيئات المثقفين والبورجوازيين، ولتحديد علاقة الشخصيات الروائية في عالم غائب طعمة فرمان بالواقع الخارجي وبالتجربة الروائية فسوف نشير إلى التصور النقدي الذي يقدمه الناقد روبرت شولز والذي يرى فيه أن بالإمكان إرجاع جميع المؤلفات الروائية

إلى ثلاثة أنماط أولية، هذه الأساليب الأولية في الرواية تقوم هي الأخرى على علاقات احتمالية بين العالم الروائي وعالم التجربة : ((يمكن لعالم الرواية أن يكون أفضل من عالم التجربة أو أسوأ منه أو مساوياً له، وعوالم الرواية تتضمن مواقف نسميها المواقف الرومانسية والساخرة والواقعية، وتستطيع الرواية أن تقدم إلينا العالم المتدني في (الساتير) - أي الرواية الساخرة - أو العالم البطولي في الرومانس Romance أو عالم المحاكاة في التاريخ))[٧] ويمكن لنا أن نعيد تنظيم هذا التصور في الجدول التالي :

١- عالم الرواية أفضل من عالم التجربة --> الرومانسية (العالم البطولي في الرومانس).

٢- عالم الرواية أسوأ من عالم التجربة --> الساخرة (الساتير أو الرواية الساخرة).

٣- عالم الرواية يساوي عالم التجربة --> الواقعية (عالم المحاكاة في التاريخ).

في قراءتنا لروايات غائب طعمة فرمان لم نجد محاولة لخلق عالم بطولي أو شخصية بطولية، على غرار ما نجده في روايات " الرومانس " أو في الملاحم القديمة، أو حتى في روايات الواقعية الاشتراكية التي تنحو لخلق شخصية " البطل الإيجابي " كمظهر مجسد للوعي الممكن، وخلافاً لما هو متوقع فإن روايات فرمان تخلو من شخصية البطل الإيجابي، بخصائصها النموذجية الإيجابية، وإن كانت تتوفر على بعض الشخصيات الإيجابية النسبية، أو تلك التي تحول مواقعها في اللحظة الأخيرة نحو موقف فاعل وإيجابي وأن ظلت بعيدة عن إنموذج الشخصية

الإيجابية في أدب الواقعية الاشتراكية، ما وجدناه حقاً هو ذلك التكافؤ بين عالم الرواية وعالم التجربة الواقعي، فالشخصيات هي في الأغلب شخصيات اعتيادية تخلو من مظاهر البطولة المعروفة وقد تكون أحياناً شخصيات سلبية أو ضعيفة لكنها لا تهبط إلى مستوى شخصيات الرواية الساتيرية الساخرة، إن شخصيّات غائب طعمة فرمان - وهو مرة أخرى يلتقي بنجيب محفوظ - هي شخصيات متواضعة وتحمل الكثير من الخصائص المتناقضة الإيجابية والسلبية : الخير والشر، الشجاعة والجبن، التسامي والانحطاط، إنها بكلمة واحدة شخصيات واقعية منتقاة بعناية خاصة من الواقع الاجتماعي ذاته لكنها مقدمة عبر منظور وظيفي خاص، ومما يلفت النظر أن تأتي رواية " المركب " وهي على ما نعلم آخر رواية نشرها المؤلف قبيل وفاته - محتشدة بشخصيات روائية تفتقد إلى أي مظهر بطولي أو ايجابي أصيل وتغرق في صراعات وتناقضات وتفاهات يومية لا حد لها، والرواية قريبة في بنائها وعالمها من رواية " خمسة أصوات " - وهي أيضاً شبيهة بروايات نجيب محفوظ " ميرامار " و " قشتمر " و" يوم قتل الزعيم "، وشخصياتها قريبة إلى حد كبير من نمط " البطل الضد " Anti - hero أو البطل اللابطولي.

تضم رواية " المركب " خمس شخصيات رئيسة هي : المهندس عصام والصحفي رائد، والفنان خليل ورئيس الشعبة شهاب، والموظف الشيخ عبد المنعم، تبدأ الرواية عندما تلتقي أربع من هذه الشخصيات - باستثناء شهاب - في شارع أبي نواس للالتحاق بالمركب الذي سيقل موظفي الدائرة إلى جزيرة أم الخنازير في سفرة نهرية ترفيهية، لكن شهاب يخون أصدقاءه ويعطيهم موعداً خاطئاً، ولذا فعندما يصلون إلى

مكان المركب، يجدون أنه قد انطلق، ومن هنا يبدأ الصراع وتبدأ الشروحات والتمزقات داخل الشخصيات الروائية، ويكشف شهاب منذ البداية عن نزعته الانتهازية الوصولية وتصميمه على إبعاد أصدقائه عن هذه السفرة الترفيهية لتحقيق مآربه الذاتية وتروح تتكشف لنا هذه الشخصيات عبر استذكارات ومونولوجات تتناوب فيها الشخصيات السرد الروائي في فقرات مستقلة ومتلاحقة، ومع أن الشخصيات التي خدعت في السفرة هي أربع فقط، إلا أن المؤلف يسهو - ربما من باب الإسقاط وتذكر رواية " خمسة أصوات " عند يقول على لسان رائد الذي يحاول أن يلتقي صديقه عصام بوصفه " أحد الخمسة المخدوعين في سفرة أم الخنازير في تلك الجمعة الحزينة (٨).

وإضافة إلى شخصية شهاب الأصولية الضعيفة التي ترتضي في النهاية بزواج مصلحي نجد أن جميع الشخصيات تكاد تتخلى عن قيمها ومواقفها ونزاهتها : رائد، الصحفي والكاتب والمناضل القديم يتخلى عن عقيدته ويمارس أحط أنواع الخداع والافتراء، وعصام، المهندس، خريج إنكلترا، يتخلى عن زوجته ميس وابنه هاني ويبدأ بتسلق سلم المناصب ضارباً القيم عرض الحائط، وخليل الفنان الجاد يتخلى عن حسنته وعن فنه، ونزعته الإبداعية ويرتضي القيام بأعمال الرسم التجاري المجرد من أي إبداع حقيقي، وهو في اللحظة التي يقرر فيها أن يعود إلى أصالته عن طريق رسم لوحة لشذر يصاب بالإخفاق عندما يطرد من البيت، أما الشيخ عبد المنعم فقد ظل يعيش على ذكرياته وأوهامه حالماً بأن يدونها في شكل مذكرات، لكنه يظل يحلم فقط ولا يحقق شيئاً بعد أن اختطفه الموت فجأة من بين أسرته. أن اللازمة التي

تتكرر في الرواية هي أن عصرنا هو عصر التخلي، ويقف عصام في نهاية الرواية مشككاً في كل شيء : في الممرضة وصال، وفي عمله، في المدير وفي الآخرين، وكأن كل شيء بني على خدعة كبيرة، ويشبه نفسه وأصدقاءه بالحالمين الذين عادوا خالي الوفاض: ((كم مركباً عبر إلى أم الخنازير في هذه الأشهر الثلاثة، كم سفرة سارّة أو محزنة جرت منذ ذلك الحين، وكم تخلف من اولئك الذين يلاحقون أملاً يفلت من بين أيديهم كسمكةٍ زلقة ؟)) ((دائماً هناك حالمون بسفرات مريحة، سندباديون تهربوا وبحريون يعودون بكنز خالي الوفاض وبشكوك أيضاً)) (٩).

ولكن، وعلى الرغم من الاخفاقات والهزائم التي تلاحق معظم شخصيات غائب طعمة فرمان في هذه الرواية، وفي أغلب الروايات الأخرى، فهي في الأغلب لا تعيش عزلة فردية موحشة، وربما يمكن استثناء رواية " آلام السيد معروف " في هذا المجال - بل نجدها محكومة بعلاقات اجتماعية وأسرية وفردية متبادلة ومحكمة إلى حدٍ كبير، فهي، مع مظهرها الإشكالي الأغلب، لا تسقط في العزلة والفردية.

ومن هنا نجد أن أغلب شخصيات غائب طعمة فرمان هي شخصيات تكافئ عالم التجربة الواقعية والتأريخية بمفهوم روبرت شولز، بمعنى أن عالم الرواية يساوي عالم التجربة، ولذا تسقط في هذه الروايات كل الأوهام الخاصة بتفوق الشخصية الروائية وارتفاعها أو تساميها على عالم التجربة (كما يحدث مثلاً في الملاحم أو في نماذج معينة من أدب الواقعية الاشتراكية)، ويمكن أن نستشف مثل هذا الموقف من حوارات الشخصيات الروائية ذاتها، ففي الصفحات الأخيرة من رواية " المرتجى والمؤجل " يقول يحيى سليم بحرارة ((لا مكان للقديسين الطيبين حقاً

في هذا العالم.. ولا مكان لهم إلا في كتب الدعوات والابتهال الذي هو عجزٌ عن مجابهة العالم والتحكم في المصير)) [١٠].

شخصيات غائب طعمة فرمان هي شخصيات متناقضة، تحمل في أعماقها الخير والشر، القوة والضعف، الأبيض والأسود معاً، ولذا فهي قلما تصل إلى نهايات سعيدة أو حاسمة، بل تظل نهاياتها مفتوحة على آلية مجهولة وغامضة، كما هو الحال مثلاً في نهاية " المركب " و"المرتجى والمؤجل " و " القربان " وغيرهما، وهي في سيرورتها هذه تتموضع داخل إطار اجتماعي وتأريخي : هو المجتمع العراقي منذ مطلع هذا القرن وحتى الثمانينات، فإذا ما كانت " النخلة والجيران " تلتقط مشاهد الحياة العراقية خلال فترة الحرب العالمية الثانية، فإن رواية "القربان " تعود إلى فترة ما بين الحربين الكونيتين، وتحاول أن تتماهى مع هذا الواقع وترمز له بطريقة ترميزية تذكرنا إلى حد بما فعله نجيب محفوظ في رواية " أولاد حارتنا "، فإذا ما كان نجيب محفوظ يحاول إعادة كتابة تأريخ البشرية في روايته تلك، فإن غائب طعمة فرمان حاول أن يكشف عن جدل الصراع والتناقض داخل بنية المجتمع العراقي بعد الحرب العالمية الأولى.

فالشخصيات تمتلك حضورين في آنٍ واحد : الحضور الحسي والفردي بوصفها شخصيات تأريخية معينة، والحضور الرمزي بوصفها رموزاً لفئات وشخصيات وشرائح اجتماعية في طريق السقوط والصعود، شخصية " دبش " مثلاً هي شخصية فردية محددة، لكنها أيضاً تمثل رمزاً لطبقة سقطت تأريخياً وأفسحت المجال لنوع جديد من السيطرة تمثله شخصية حسن العلوان، رمز السلطة الطبقية والسياسية الجديدة في

العـراق لما يمكن القـول - تأويليـاً - أن المقـهى ذاته هو العـراق أرضـاً، وشخصية مظلومة هي رمز للشعب العراقي - مثلما رمز نجيب محفوظ بشخصية (زهرة) للشعب المصري في رواية " ميرامار " وتصور روايات " خمسة أصوات " و" ظلال على النافذة " مراحل معينة من تأريخ العراق خلال الخمسينيات، بينما تتناول رواية "المخاض" مطلع الستينيات وتقف رواية "المركب" عند نهاية الستينيات، وتلتقط روايتا "المرتجى والمؤجل " و" آلام السيد معروف " لحظات من حياة الفرد العراقي في المغترب في حنين نوستالجي للماضي وللوطن، وجليٌ أن هدف الروائي لم يكن يتحدد في تقديم هذا المسح العريض - البانورامي - لتأريخ العراق الاجتماعي - فقط، بل كان يفعل ذلك بوصف هذا التأريخ جزءاً من تجربته الشخصية نفسه، بوصفه شاهداً أو مشاركاً في ذلك التأريخ، وهذا ما يكسب العرض الروائي مصداقية ومقبولية على مستوى التلقي والقراءة. فالتجربة الروائية، في روايات غائب طعمة فرمان، تطل دائماً عبر وعي الشخصيات الروائية ذاتها - بوصفه وعياً ذاتياً - وليس بكونها تأريخاً موضوعياً مجرداً أو مستقلاً عن الممارسة الشخصية واليومية للشخصيات ذاتها، ولذا فإن البنية السردية عند غائب طعمة فرمان تنحو بشكل عام نحو أشكال السرد الذاتي حيث يحيل الراوي الضمني السرد إلى الشخصية الروائية التي تضطلع بدورها بمهمة السرد الجزئي أو الكلي.

ويمكن القول إن تطور أساليب السرد في روايات غائب فرمان هو تجسيد لتطور البنية السردية في الخطاب الروائي منذ منتصف الستينيات وحتى نهاية الثمانينيات، فالروائي يعلن قطيعته الواضحة عن أساليب السرد التقليدي القائمة على حضور الراوي كلي العلم الذي يدير الأحداث

على هواه ويحرك شخصياته كما يشاء وينتقل غائب طعمة فرمان إلى مستويات السرد الذاتي عن طريق توظيف ضمائر السرد المختلفة وتوظيف طاقة الحوار والبناء المشهدي، الذي يتطور في رواية " ظلال على النافذة " إلى بنية المشهد المسرحي أحياناً، لكننا من جهة أخرى لا نعدم وجود فجوات ارتداد في البنية السردية تتمثل في ظهور بعض مستويات التقرير أو التلخيص أو الوصف التي تقدم في الغالب بطريقة السرد الموضوعي وعن طريق ظهور طارئ أو عرضي للراوي كلي العلم.

في رواية " ظلال على النافذة " مثلاً يبدأ الفعل الروائي من لحظة تخلخل حالة سكونية مستقرة في حياة أسرة الأب عبد الواحد عندما تهرب (حسيبة) زوجة فاضل ابن عبد الواحد وتواجه الأسرة هذا الموقف المخزي - اجتماعياً - حيث تبدأ عمليات بحث وتأمل تشارك فيها جميع الشخصيات الروائية التي تقوم بالتناوب أو التعاقب برسم ملامح البنية السردية للخطاب الروائي، وعملية البحث هذه تذكرنا بعملية البحث التي يقوم بها بطل رواية " المخاض " عن أخيه عدنان، إلا أن البحث هنا يتخذ مظهراً جماعياً وشاملاً ولذا يكتسب درجة أعلى من التوتر والشد. ويفتتح الروائي السرد باستبطان وعي الأب عبد الواحد، عن طريق توظيف المنولوج المروي The Narrated Monologue عبر استخدام ضمير الغائب : ((العم عبد الواحد مهموم يجابه مشكلة لم يجابهها طوال حياته ولم يجابهها أحدٌ من آبائه وأجداده، ولا من أقاربه الأقربين والأبعدين، ولا أحد من حيه القديم، ولا عائلة واحدة في حيه الجديد، في أغلب الظن)) [١١]، في هذا النص استبطان لوعي الشخصية الروائية داخلياً عن طريق لونٍ من ألوان السرد الذاتي الحديث

الذي يتخذ في بعض الأحيان مظهر " السرد السيكولوجي" بمصطلحات الناقدة دوريت كوهن(١٢).حيث التقيد بأفعال الاستذكار حتى مستوى البنية اللفظية، إلا أن السرد يتخذ أحياناً مظهراً مباشراً وموضوعياً ينمّ عن ظهـور الراوي الشـامل أو كلي العلم، كـمـا هو الحـال في المطلع الاستهلالي للرواية :

((عبد الواحد الحاج حسين نجار مرموق، ورث النجارة من سابع ظهر، وتدرج في صنع المهود والتوابيت إلى صنع موبيليات العرائس التي كان يسميها " مال بيّات " والعم عبد الواحد، أبو ماجدة الوردة، حاضر البديهة، شغوفٌ بأخبار الناس))(١٣).

مثل هذا السرد لايمكن أن يعد استبطاناً أو قراءة داخلية لأفكار أو وعي الشخصية الروائية وإنما هو سرد خارجي يقيمهُ راوٍ كلي العلم، العلم، لكن هذا المظهر - على مستوى البنية السردية - هو مظهر طارئ وجزئي لأن السرد الذاتي - عن طريق الشخصيات الروائية - يظل هو اللون المهيمن، حيث تتنوع أساليب هذا السرد وتقنياته عن طريق توظيفه المونولوج الداخلي والضمائر السردية المختلفة وبنية المشهد ومستويات الحوار المختلفة التي تتضافر داخل بنية سردية متعددة الأصوات (يوليفونية) تمنح حرية كبيرة لظهور الأصوات الغيرية والتبئيرات والرؤى المتضادة في فضاءٍ روائي متسع ومشتبك تمتلك رواية " ظلال على النافذة " بنية سردية هندسية متناسقة ومنضبطة إلى درجة السيمترية الصارمة التي تذكرنا ببناء المسرحية الكلاسيكية، فالرواية تقع في أربعة فصول، ويحمل كل فصلٍ عنواناً مشتركاً هو "ظل" فتكون بمجموعها أربعة ظلال، إشارة إلى عنوان الرواية ذاته : " ظلال على النافذة" وتضيء الإشارة التي وضعها المؤلف قبل المتن الروائي إلى دلالة

التسمية حيث يشير إلى أننا نمر في حياتنا بتجارب يورق لنا بعضها أجمات من الذكريات.. ثم نخلفها وراءنا في سير القافلة الذي لا يني، ونحسب إننا قد نسيناها، وأن رياح العمر قد ذرتها، ولكننا نفاجأ بها أحياناً تطل علينا، مع تقدم العمر، كظلال على نافذة ذاكرتنا))[١٤]. في هذا المتن الصغير الذي يسبق المتن الأصلي والذي يسمى بالمناصة[١٥]، Paratex أو بعتبات النص نجد ربطاً بين مفهوم الظلال في الرواية والطبيعة الاسترجاعية والاستذكارية لفعل السرد ذاته، وهو ربط يتصل اتصالاً مباشراً بالعنوان ذاته.

ثم نجد لاحقاً أن كل فصل أو "ظل" ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام أو مشاهد، تماماً مثلما يتضمن الفصل المسرحي عدداً من المشاهد الثابتة في المسرحية الكلاسيكية، فيكون عدد المشاهد اثني عشر مشهداً، ومما يؤكد سيمترية هذا التوزيع أن المشهد الأخير في كل "ظل" - وهو المشهد الثالث تحديداً - مصوغ بطريقة الحوار المسرحي، فهو نص مسرحي مضمّن داخل النص الروائي وهو ما يمكن أن ينحو بالرواية نحو مظاهر ميتا - روائية Meta - fiction وهذا النص المسرحي يكتبه الابن شامل، وهو فنان مسرحي، ويقدم فيه تصوره أو رؤيته لأزمة أسرته، وهو يقف في مقابل - ما يمكن أن نعده بالنص أو المتن الرئيس الذي يكتبه الابن ماجد، وهكذا يمكن القول إننا في هذه الرواية نقف - على الأقل - إزاء منظورين : منظور ماجد - الروائي - ومنظور ماجد - المسرحي إضافة إلى منظورات الشخصيات الأخرى، ونلاحظ أن كل مشهد بكشف بدوره عن رؤيا إحدى الشخصيات أو أكثر، حيث يهيمن غالباً السرد عن طريق استخدام ضمير الغائب في لونٍ من السرد الذاتي المتماهي مع المونولوج المروي والسرد السيكولوجي، إضافة إلى بعض الاستطالات والنتوءات

التقريرية الخارجية التي تقدم عبر الراوي كلي العلم، وتشكل رؤيا ماجد الاستثناء الوحيد، فهو يقدم رؤياه عبر توظيف ضمير المتكلم مباشرة بطريقة قريبة من السيرة الذاتية (الأوتوبيوغرافيا) والاعترافات الشخصية، وإذا ما كان المشهد الثالث من كل فصل أو "ظل" مكرساً لرؤيا شامل - التي تقدم عن طريق بناء المشهد المسرحي - فإن المشهد الثاني من كل فصل أو "ظل" مكرس - بطريقة هندسية دقيقة - لرؤيا ماجد . المصوغة بطريقة السرد الروائي الذاتي باستخدام ضمير المتكلم، أما المشهد الأول من كل فصل فتتقاسمه بقية الشخصيات الروائية وبشكل خاص شخصية الأب. عبد الواحد والابن الأوسط فاضل، والابنة فضيلة.

وعند استقراء البنية السردية للرواية نجد نمواً عضوياً على المستويين الأفقي والعمودي فعلى المحور الأفقي يتلازم المشهد المسرحي، ورؤيا ماجد إضافة إلى رؤى الشخصيات الأخرى ضمن بنية الفصل أو الظل الواحد من جهة وعلى امتداد النمو الأفقي العضوي للأحداث الروائية بصورة عامة، أما على المحور العمودي فالمشهد المسرحي، وكذلك رؤيا ماجد ورؤى بقية الشخصيات تتلازم بدورها مع نظائرها في بقية الفصول، حتى يمكن إيجاد خيط سري يربط المشاهد المسرحية الأربعة، ومثل هذا الربط يمكن أن نجده في المشاهد أو الأقسام الخاصة برؤيا ماجد، وكذلك هو الحال بالنسبة للأقسام المخصصة لرؤى بقية الشخصيات، ويتضح من الترسيمة التالية تشكل النسق الثلاثي وتكراره داخل كل "ظل" أو فصل، ولو شئنا الدخول في مزيد من التفاصيل لوجدنا أن النص المسرحي يمكن أن يشكل وحدة نصية داخلية تقف إلى جوار البنية النصية السردية الأصلية للرواية، تعارضها وتتعالق معها في آنٍ واحد، ونجد هنا أن المسرحية تتحول من مسرحية

عامة إلى مسرحية عن الممثلين أنفسهم حيث يعلن جبار - وهو أحد الممثلين - "صرنا نحن مسرحية "(١٦). كما تبدأ الشخصيات المسرحية - وبشكل أدق الممثلون / بالتمرد على المؤلف المسرحي شامل عندما تصر على أن ترسم مساراتها وخياراتها، وهو أمرٌ يذكرّنا بما فعله الكاتب المسرحي الإيطالي بيرانديلو في مسرحيّة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف "(١٧). ويخيّل لي أن المؤلف كان يتقصد الإحالة إلى هذه المسرحية بوصفها نصاً غائباً عندما يعلن علوان وهو أحد الممثلين بطريقة لها دلالتها : ((صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف، والمؤلف لا يريد أن يسمع)) (١٨)، وهو ما يجعل من رواية " ظلال على النافذة " تفترب من رواية النص(١٩) أو الميتا رواية أو ما وراء الرواية.

وفيما يلي ترسيمة لظلال أو فصول الرواية الأربعة ومشاهدها أو أقسامها الفرعية، وقد أثرنا أن نرقم الظلال، لأنها في الأصل غير مرقمة، تجنباً للبس والتداخل :

رقم الظل والصفحة	المشهد الأول - وجهات النظر والضمائر	المشهد الثاني - وجهات النظر والضمائر	المشهد الثالث / وجهات النظر
الظل ١ من ص ٩	وجهة نظر الأب. عبد الواحد / ضمير الغائب	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي/ وجهة نظر شامل
الظل ٢ من ص٧٩	وجهات نظر: الأب فاضل، فضيلة ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل
الظل ٣ من ص١٤١	وجهات نظر : نعيمة، فاضل، الأب ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل
الظل ٤ من ص٢٢٣	وجهات نظر : نعيمة، الأب، فضيلة، فاضل ضمائر الغيبة	- وجهة نظر ماجد - ضمير المتكلم	مشهد مسرحي / وجهة نظر شامل

ويمكن القـول إن بنيــة " ظلال على النافـذة ".. هي بنيـة دراميـــة متصاعدة، تنمو فيها الأحداث داخلياً عبر سياق شبه خطي زمنياً - مع قطع لهذا النسق على مستوى استحضار الماضي - إلاّ إن الرواية في بنيتها السردية العامة، لا تقوم أساساً على فعل الاستذكار والاسترجاع كما يوحي بذلك العنوان أو "المناص" التمهيدي الذي أشرنا له والذي عدّ الرواية بمثابة استذكارات للماضي أو " ظلال على نافذة ذاكرتنا " فالمؤلف لا يفعل مثل مارسيل بروست في رواية " البحث عن الزمن الضائع " عندما يحاول استحضار صورة الماضي عن طريق آلية الاستذكار، وإنما يلجأ إلى وسائل البناء الدرامي المتصاعد والتي يشكل فعل الاستذكار جزءاً محدوداً منها ليس ألا، وربما يومئ فعل الاستذكار في " المناص " المذكورة إلى أن المؤلف - في غربته - إنما يستحضر من الماضي، وعن طريق فعل الاستذكار، تلك الأحداث التي يرويها لنا دراميا.

وتظهر في تقنيات السرد الروائي أيضاً بعض المظاهر السردية الشفوية التي تبرز فيها شخصيته المروي له إلى جانب شخصية الراوي، كما هو الحال مثلاً في رواية " المرتجى والمؤجل " التي تشبه في تركيبها العام وشخصيتها رواية " خمسة أصوات " التي كتبت قبلها، وهي أيضاً قريبة من رواية "المركب" التي كتبت بعدها، فهنا أيضاً مجموعة من الأشخاص - جلّهم من فئة المثقفين والمتعلمين - الذين يلتقون في المغترب، وتبدأ الرواية بفعل سردي شفوي عندما يبدأ ثابت حسين يروي لأبنه المريض حسان شفاهياً حكاية عن صديقه يحيى سليم المقيم خارج الوطن " ويتحول ثابت حسين، إلى راوٍ أو سارد من الدرجة الثانية يسرد أحداثاً روائية تتعلق بغيره إلى مروي له مجسد وممسرح هو ولده المريض

والمقعد حسّان، إن ثابت حسين هنا - مثله مثل شهرزاد - يصبح هو الراوي في بنيـة حكائيـة إطاريـة واسعـة، إلا أن هذه البنيـة الإطارية تنكسـر أحيـاناً لتفسح المجال أمام استبطان لا وعي الشخصيات القصصية الأخرى، ومنها شخصية ثابت حسين نفسه ومجموعة أصدقائه من المثقفين المغتربين خارج وطنهم مثل يحيى سليم وصالح جميل وعلوان شاكر وغيرهم، وبشكل عام تحقق البنيـة الإطارية للحكاية الشفوية التي يرويها ثابت حسين إلى ولده حسان وظائف سردية عديدة، منها الوظيفة التفسيرية التي يضطلع بها هذا اللون من السرد من الدرجة الثانية، إضافة إلى الوظيفة التعليقية كما نجد ذلك في المقطع الافتتاحي من الرواية :

((أحدثك، يا حسـان، عن أناس من بلادك، رحلوا طلبـاً للعلم أو للرزق أو هرباً من ظروفٍ قاسية، وقالوا ما هي إلا أعوام ونعود موفوري الصحة والعلم، ولكن الغربة استطالت فراحوا ينسجون على منوالها قصصاً لهم وحكايات..)) [٢٠].

هنا تتضح الوظيفتان التفسيرية والتعليقية لهذا الضرب من السرد الثانوي الشفوي الإطاري الذي يكاد يمثل العمود الفقري للبنية السردية، وأن كان لا يتحول إلى البنية الوحيدة على مستوى الخطاب الروائي.

وبعد فإن تجربة غائب طعمة فرمان غنية ومتعددة الجوانب، وهي تتيح الفرصة للناقد لمراقبة تطور آليات السرد الروائي، وإعادة تشكل الواقع والمتن الحكائي بشكل عـام داخل مـبنى حكائي أو خطاب سـردي متكامل، كما تدفع الباحث للتوقف بشكل خاص لفحص تجليات العالم الخارجي داخل التجربة الروائية وتأثير ذلك على نحو الشخصية الروائية والمسارات التي يتخذها المظهر الايديولوجي للخطابات الروائية وأشكال

تبلور رؤيا العالم - بمفهوم لوسيان غولدمان عند المؤلف، وتكتسب أهمية خاصة المستويات الخاصة بتكون البنية المكانية والحركة الداخلية لأنساق الزمن المختلفة، وهي بعد ذلك ميدان خصب يفصح عن تبلور المنظور اليوليفوني (متعدد الأصوات) في الرواية العربية، وهي بالقدر ذاته اختبار مهم للرواية العربية الواقعية، وكشف لقدرتها على التحول والتطور في عالم سريع التبدل والانفتاح.

تجربة غائب طعمة فرمان الروائية من التجارب العربية الخصبة التي أعطت للرواية العربية عموماً وللرواية العراقية بشكل أخص ذلك التحسس العميق بحركة الواقع الاجتماعي والقدرة الواعية على إعادة خلقه وانتاجه عبر وعي ذاتي تأويلي ونقدي يحترم ما هو إنساني ويؤمن بالسيرورة الاجتماعية والتأريخية لحركة العالم والأشياء، وبطلق الحرية الكاملة للأصوات والرؤى والتبئيرات السردية للتعبير عن ذواتها بروح ديمقراطية متفتحة ضمن إطار بنية سردية بوليفونية واعية.

الهوامش :

١- أحمد ، عبد الاله " نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩ ، مطبعة شفيق ، بغداد ، ١٩٦٩ ، ص٨٢ - ٨٤ .

٢- ثامر ، فاضل "مدارات نقدية -في إشكالية النقد والحداثة والابداع" دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٣٢ - ٢٤٠ .

٣- انظر مثلاً رأي عبد الجبار عباس المشور في كتاب " الرواية في العراق ١٩٦٥ - ١٩٨٠ " د . نجم عبد الله كاظم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣٢ ، والذي يقول فيه : " في الواقع إن في تأريخ الرواية العراقية الحديثة مرحلتين ، النخلة والجيران ، هي الحد الفاصل بينهما " وانظر رأي شجاع العاني الذي يذهب فيه إلى أن رواية " النخلة والجيران " أول رواية عراقية فنية : " في أدبنا القصصي المعاصر " د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٩ ، ٩٣ ، وأنظر فاضل ثامر : " معالم جديدة في أدبنا المعاصر " وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص١٥٠-١٥٥ وبالذات دراسة " بين النخلة والجيران وزقاق المدق " مجلة الكلمة ، العدد (٤) ، آذار ١٩٦٩ ، بغداد .

٤- منيف ، عبد الرحمن " آلام غائب السيد معروف " في مجلة "الهدف" العدد ١١٣٤ في ٣١/ ١/ ١٩٩٣ ، ص٣٦ .

٥- ثامر ، فاضل " الصوت الآخر " الجوهر للخطاب الأدبي " ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص٧١ - ٧٨ .

٦- باختين ، ميخائيل" الخطاب الروائي " ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص١٠٢ .

٧- شولز ، روبرت " البنيوية في الأدب " ترجمة حنا عبود ، دمشق ، ١٩٨٤ ، ص١٥١ .

٨- فرمان ، غائب طعمة " المركب " ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص٢٦٣ .

٩- المصدر السابق ، ص٢٨٣ .

١٠- فرمان ، غائب طعمة " المرتجى والمؤجل " ، بيروت ١٩٨٦ ، ص١٢٧ .

١١- فرمان ، غائب طعمة " ظلال على النافذة" ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩ ، ص٩ .

١٢- Cohn, Dorrit , Transparent Minds - Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction , Princeton University 1983, P. 104-105.

١٣ - فرمان ، غائب طعمة " ظلال على النافذة " ص٩ .

١٤- المصدر السابق ، ص٦ .

١٥- يقطين ، سعيد " انفتاح النص الروائي " ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٩ ، بيروت ، ص١١١ .

١٦- فرمان ، غائب طعمة " ظلالٌ على النافذة " ، ص٢١٩ .

١٧- بيراندللو ، لويجي ، " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ترجمة محمد اسماعيل محمد ، القاهرة ، د . ت .

١٨- فرمان ، غائب طعمة " ظلالٌ على النافذة " ص٢٩٥ .

١٩- الموسوي ، د . محسن جاسم " رواية النص خطاباً أدبياً " في مجلة "الأقلام" العدد 1988 [5] ، بغداد ، ص١٣-١٥ .

٢٠- فرمان ، غائب طعمة " المرتجى والمؤجل " ص٧ .



رواية «المخاض»
بين أزمة البطل وأزمة الواقع

في الصفحة الأخيرة من رواية «خمسة أصوات» يحمل سعيد أحمد حقائب السفر في هجرة خارج الوطن هارباً من جو الارهاب والاضطهاد الذي كان يخيم على الحياة السياسية الاجتماعية في العراق قبيل ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨. ويترك سعيد أحمد «الصحفي التقدمي» عائلته وأصدقاءه في رحلة غامضة بحثاً عن الحرية والعمل والتجربة:

وفي الصفحة الأولى من «المخاض» نجد كريم داود، بطل الرواية وقد عاد - عام ١٩٦٠ - إلى الوطن بعد رحلة استغرقت ست سنوات، عاد ليبحث عن الأشياء الاليفة والعزيزة التي تركها وراءه عاد ليبحث عن جذوره.

وليس من الصعب أن نكتشف حقيقة أن سعيد أحمد بطل «خمسة أصوات» يحمل الكثير من ملامح كريم داود بطل «المخاض»، وانهما في الواقع يشكلان إلى حد كبير شخصية واحدة تعيش ضمن مرحلتين متباينتين. وندرك في الوقت ذاته أن هذه الشخصية تستمد معظم ملامحها وتجاربها وهمومها من شخصية الروائي نفسه. فهنالك الكثير من التماثل بين تجربة الروائي وتجربة بطلي «خمسة أصوات»

و«المخاض» وخاصة في مسألة الهجرة خارج الوطن، وفي الموقع الطبقي والانتماء الفكرية لكليهما، رغم أن هذا التماثل لا يصل حد التطابق.

فرواية «المخاض» رغم استخدامها أسلوباً يوحي بأنها سيرة ذاتية للروائي نفسه بسبب استخدام ضمير المتكلم - الصوت الأول - في تقديم الأحداث الروائية، تظل خارج نطاق السيرة الذاتية وخارج إطار الرواية الاعترافية وتظل شخصية كريم داود شخصية روائية مستقلة لها ملامحها الخاصة رغم اتكائها على الكثير من تجارب وهموم الروائي.

وتتشكل العقدة الروائية خلال عملية البحث التي يقوم بها البطل عن أبيه وأسرته داخل أزقة وشوارع وضواحي مدينة بغداد بعد أن يكتشف بأن أسرته كانت قد غادرت محلته إلى مكان آخر أثر عمليات فتح الشوارع الجديدة التي أدت إلى تهديم معظم البيوت الشعبية في محلته.

ويهيمن هذا البحث على الجو الروائي تماماً، متفاعلاً مع المناخ السياسي الذي شهده العراق عام ١٩٦٠ والذي اتسم بتصفية كافة المظاهر الديمقراطية والتقدمية التي رسختها الثورة.

ويمكن أن نلاحظ هنا أن عملية بحث البطل عن أبيه وأسرته تكتسب قيمتين: قيمة حسية واقعية تتمثل في محاولة البطل العثور على أفراد أسرته، وقيمة استعارية رمزية تتمثل في بحث الفرد العراقي عن الحقيقة ضمن ظروف الواقع السياسي المتدهور بعد الستينات. وغالباً ما يتداخل هذان المستويان خلال حركة الأحداث الروائية، فنجد نوعاً من التوازين بين أزمة البطل الخاصة من جهة وأزمة الواقع السياسي للثورة الديمقراطية الوطنية من جهة أخرى.

ويجد البطل نفسه في بحثه عن أسرته يدور داخل حلقة مفرغة

تماماً. فهو يركض لاهثاً وراء سراب هارب. فما أن يعتقد أنه قد وضع يده على بداية الطريق الصحيح حتى يختفي كل شيء، ويعود لبحث آخر مضنٍ ومرهق حتى يتحول هذا البحث في بعض مظاهره إلى عملية مطاردة تكاد أن تكون كافكوية كتلك التي رأيناها في «القلعة». كما أن بحث البطل يذكرنا من ناحية أخرى ببحث بطل رواية «الطريق» لنجيب محفوظ عن أبيه، وببحث بطل أقصوصة «زعبلاوي» لنجيب محفوظ أيضاً عن شخصية زعبلاوي الأسطورية. فالبحث هنا أيضاً هو بحث لا مجدٍ ومحاولة لرمي الشباك على السراب.

ونرقب بطل «المخاض» يركض لاهثاً من مفازة إلى أخرى بحثاً عن بغيته. في البدء يعتقد أنه واجد أسرته في محلته، إلا أنه يصطدم بخيبة مريرة حيث يكتشف رحيل معظم أبناء محلته ومنهم أسرته عن المحلة بعد هدمها. ولكنه لا يستسلم لهذه الهزيمة ويحاول باصرار الوصول إلى أي بصيص يقوده إلى الحقيقة. إلا أن ما يحزنه أن تكون المصادفة هي الشيء الوحيد المحتمل الذي بمستطاعه أن يبعث فيه بعض الأمل: «تركت السيكارة والتفكير جانباً، وأخذت أتلهى بمراقبة المارة على الرصيف، سلوة الذين لا عمل لهم، الضائعين، المعلقين أملهم على المصادفة، مثلما أعلق أملي في إيجاد أهلي كانت المصادفة تدفع إلي من الجانب غير المرئي أناساً لا أعرفهم». وتلعب هذه المصادفة دوراً كبيراً في بحث البطل هذا. ويمكن أن نقول بأن الرواية قد اعتمدت على عنصر المصادفة هذا أيضاً.

وهكذا فالمصادفة وحدها هي التي قادته لاكتشاف مكتب صديقه

القديم محسن إبراهيم الذي أصبح مهندساً مرموقاً، والذي كان يوصل رسائله إلى أهله. ولكن البطل يواجه هزيمة جديدة عندما يكتشف بأن صديقه المهندس كان قد انقطع منذ سنوات عن معرفة أخبار أسرته، إلا أنه ينصحه بالبحث عن اسكافي كان يوصل الرسائل إلى أهله. ويعرف بأن اسم ذلك الاسكافي هو رجب القندرجي. إلا أنه يفقد القدرة نهائياً على التوصل إلى مكان هذا المخلوق. وهنا تتدخل المصادفة ثانية، عندما يكتشف البطل أن داود زميله في وكالة الأنباء الأجنبية هو ابن رجب القندرجي. ولذا يعمد إلى بذل جهود كبيرة للالتقاء به. إلا أنه يواجه بانسحاق كبير إذ يجد رجب القندرجي وقد تحول إلى مخلوق مسحوق لا يفيده في شيء سوى أن يذكر له أن أباه كان قد توفي بشكل بائس وأنه يجهل كل شيء عن مصير بقية أفراد أسرته. إلا أنه اكتشف فيما بعد بأن رجب القندرجي كان قد باع دكانه إلى الخلفة اسطه رحيم.

وبمساعدة داود يتوصل إلى دكان «الخلفة» إلا أنه يواجه خيبة جديدة، فالخلفة لا يعرف عمّا آل إليه مصير أسرته أيضاً لكنه يؤكد له وفاة والده وتدهور الوضع المالي لأسرته. وهكذا ينقطع آخر أمل حقيقي له في عملية الملاحقة المضنية التي عاشها بتوتر وقلق. ويظل البطل يعيش حالة انكسار رهيبة إزاء هزائمه المتلاحقة، ولا يطل أمل حقيقي اللهم إلا في بعض المعلومات التي تصل إليه عن أسرته، وهي قد تكون مواصله لذات الوهم:

- «عرفت الكثير من أخبارهم. أخي أصبح جندياً يخدم في إحدى وحدات الجيش في معسكر خارج بغداد، لا أعرفه بالضبط، وأمي معه».

ونحس بأن البطل سيظل يلهث وراء سراب خادع يتبخر حالما يقترب منه.

أما على المستوى الرمزي فإن بحث البطل عن أسرته، إنما يرمز إلى البحث عن الحقيقة: حقيقة الواقع السياسي والاجتماعي من جهة، والبحث عن حقيقة فلسفية شاملة من جهة أخرى. ونجد البطل يلاحق هذه الحقيقة الهاربة باستمرار ويظل هذا الوضع - عدم القدرة على الوصول إلى معرفة يقينية مؤكدة حتى النهاية.

لقد كانت شخصية البطل تتحرك ضمن إطار من العلاقات الاجتماعية السياسية المحددة. كان البطل المهاجر، العائد حديثاً إلى الوطن، يحاول أن يمد جذوره داخل هذا الوطن، بعد أحس بهذه الجذور مقتلعة بعد أن وجد نفسه وحيداً غريباً عن الأرض التي ترعرع فيها. إنه يدفع الآن ضريبة الهجرة، بعد أن دفعها خارج الوطن أيضاً. كان على البطل أن يناضل - خلال تعرفه على الواقع الجديد - ضد الإحساس بالغربة داخل وطنه: «أما الوحدة في الوطن، الغربة في الوطن، فشيء لا يحتمل على الإطلاق».

وخلال ذلك كله نستطيع أن نتابع مراحل تعرف البطل التدريجي إلى تناقضات وأبعاد الواقع السياسي الذي أفرزته ثورة الرابع عشر من تموز، وطموحه للخروج من أزمة الثورة الديمقراطية الوطنية.

لقد أشرنا إلى أن علاقة البطل بالواقع يمكن أن تكتسب دلالات رمزية وحسية معاً، كتعرف فعلي على الواقع السياسي وعلى المصير الذي آلت إليه أسرته، وكنضال من أجل اكتشاف الحقيقة بمعناها الفلسفي الشامل.

وعلى مستوى الدلالة الحسية يكتسب نمو علاقة البطل بأسرة

السائق نوري أهمية خاصة. حيث يؤثر البطل الاقامة مع أسرة هذا السائق رافضاً الفرص المتاحة له للاقتراب من مواقع الطبقات البورجوازية وتقاليدها. وهو هنا يؤكد على ارتباطه - كبورجوازي صغير مثقف - بمصير الطبقات الكادحة - كما أن هذا الارتباط الجديد يمنحه بعضاً من الأواصر العائلية الحميمة التي افتقدها بافتقاد أسرته. إن دفاع البطل عن السائق نوري في محنته كشفت عن ثراء العناصر الإنسانية في شخصيته والتي تعد بالتحول في المستقبل إلى رحاب الشخصية الايجابية الفاعلة. إلا أنني أعتقد بأن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تحتمل أية دلالات رمزية، فهي علاقات اجتماعية واقعية تتحدد بشروطها الموضوعية فقط. فقضية نوري - وبشكل خاص دهسه للشاب ياسين ومحاكمته - لا يمكن أن تخرج عن نطاقها الواقعي إلى أية دلالة رمزية أخرى يمكن أن تنسحب على الوضع السياسي. ففي هذه الرواية نستطيع أن نقول بأن هموم البطل هي التي تحتمل الترميز والدلالة الفلسفية والسياسية. أما الحياة الخاصة لأسرة السائق نوري والعاملين في الوكالة أيضاً - فلا تحتمل مثل هذه الدلالة الرمزية الاستعارية، بل تظل ضمن نطاقها الواقعي المحدود. وهو طرح كثيراً ما نراه متجسداً في العديد من الأعمال الروائية العالمية والعربية، فشخصية «هيثكلف» بطل رواية «مرتفعات وذرنج» لاميلي برونتي تحتمل تأويلاً رمزياً أما الشخصيات الثانوية الأخرى فواقعية تماماً تمثل الخلفية التاريخية والاجتماعية للرواية. وكذلك هو الحال بالنسبة لوضع بطل الطيب صالح في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال». فوضع البطل يحتمل الترميز

والاستعارة أما وضع الشخصيات الأخرى فهو وضع واقعي يشكل الأرضية التاريخية لحركة الأحداث الروائية.

في «المخاض» يتدخل المستوى الواقعي - الذي تمثله الشخصيات الشعبية والبورجوازية الصغيرة - والمستوى الرمزي الذي يمثله بحث البطل عن أسرته وعن الحقيقة في وحدة جدلية تكون اللوحة الكاملة للأحداث الروائية.

ويمكننا أن نلاحظ عدداً من الخطوط المتوازية التي تتحرك بتفاعل بهدف الالتقاء في بؤرة واحدة، إلا أن هذا الالتقاء لا يتحقق بالصورة التي كان ينبغي لها أن تتحقق، كما أن هذا التوازي في حركة الخطوط والمستويات غالباً ما يتخلخل.

فثمة خط أساسي يمثل حياة البطل وتجربته النامية. يبدأ هذا الخط من اللحظة التي يضع فيها البطل قدميه على أرض الوطن حيث توق البطل لإعادة جذوره إلى الواقع بعد رحلة ست السنوات خارج الوطن. إلا أن هذا التوق سرعان ما يتحول إلى إحساس عميق بالخيبة يشير إلى هدم قدرة البطل على الالتحام بالواقع مباشرة، ويجد البطل تعويضاً عن ذلك في إقامته مع أسرة السائق نوري التي راحت تمنحه بعض ما خسره من حنان عائلي. إلا أن المحرك الأساسي لهذا الخط يظل هو بحث البطل عن أبيه وأسرته. ويراوح البطل بين الرغبة في الدخول في علاقات يومية مع الواقع، وبين حذره من هذا الواقع، ورفضه للكثير من مظاهره السياسية.

فالبطل يتآلف بسرعة مع عالم النماذج والطبقات الشعبية التي يمثلها إلى حد ما مع عالم أسرة نوري وياسين وإلى حد ما مع عالم بعض مثقفي البورجوازية الصغيرة الذين يعملون معه في وكالة الأنباء

الأجنبية. إلا أنه يكره عالم البورجوازيين والبيروقراطيين الذين يسهمون في دفع الثورة نحو مواقع الاحتواء البورجوازي وتصفية المظاهر الديمقراطية للثورة. ويمثل هذا النمط صديقه المهندس محسن ابراهيم ومجموعته من المقاولين المهندسين والبطل يتطلع بحذر إلى المخاطر التي ستنجم عن ايغال السلطة في مسخ المكاسب الديمقراطية والتقدمية للثورة وما سيجره ذلك من إعطاء الفرصة لعناصر اليمين والرجعية لتصفية الثورة نهائياً وتعريض الاستقلال الوطني للخطر.

أما الخط الآخر فيتمثل في الوضع السياسي ذاته وفي تطوراته اللاحقة. وهو وضع - كما طرحته الرواية - يسير نحو التدهور السريع: واستفحال مظاهر الردة والتراجع عن انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية.

ونجد البطل إزاء ذلك يبحث عن طريق للخروج من الأزمة السياسية هذه. فهو يوجه نقداً لاذعاً لتقاليد النظام ويتعاطف مع آراء مهدي عبد الصمد الذي يطالب باتخاذ موقف حازم من تفاقم هذا الوضع والخروج من هذه الأزمة بحل ثوري لمصلحة الجماهير.

إلا أن وعي البطل من جهة أخرى يبدو متخلخلاً وغير متجانس. ويبدو لي أن ذلك يعود إلى أن شخصية البطل لم تستقر نهائياً وبشكل محدد في ذهن الروائي. فهو يبدو تارة بطلاً سلبياً يعاني من سوداوية قديمة متأصلة في شخصيته:

«ورأيت سوداويتي الشمطاء أمامي مدت لي لسانها لتثرثر في أذني» كما يبدو احساسه بالوحدة والغربة تقليدياً «ما زلت وحيداً... بل أكثر وحدة من قبل ستة أعوام» ويفسر البطل سبب لجوئه إلى السكر

بمفرده إلى إحساسه العميق بالوحدة: «لا أعرف أين قرأت أن الإنسان، إذا بدأ يسكر وحده، فإنه في أول الطريق إلى الادمان. ولكن لماذا يسكر الناس؟ أليس بسبب إحساسهم بالوحدة» بل هو يتحدث عن الوحدة كمخلوق أليف ألصق به من جلده:

«لكن الوحدة نفسها تبقى الجزء الصلب غير القابل للذوبان، المترسب في قعر نفسي.. حتى وأنا ممدد إلى جانب الصغيرة في فراش واحد انها ألصق بي من جلدي. كنت أقاتلها بأسلحة فعالة، ولكن ما هي إلا سيوف خشبية. ولكن الوحدة في الغربة تظل شيئاً طبيعياً تحملها تبعات أحزانك وتقذف في مستنقعها بجثث آمالك الذاوية وخيباتك، حماقاتك وأعمالك الهوجاء. أما في الوطن. الوحدة في الوطن، الغربة في الوطن، فشيء لا يحتمل على الإطلاق..»

كما نجده في الكثير من المواقف مجرد مراقب هامشي للأحداث السياسية، يفتقد القدرة على الاسهام الفاعل في الحياة النضالية لتحقيق تغييرات جوهرية في الواقع السياسي كتلك التي يطمح إلى تحقيقها. ويبدو أن الروائي كان يحاول خلق شخصية وسطية رغم ميولها الديمقراطية العامة، ليست سلبية تماماً، ولكنها ليست إيجابية أو منتمية حزبياً، وهو نمط من الشخصيات يميل إليه الكثير من الروائيين باعتباره يمتلك قدرة أكبر على مراقبة مجموع الأحداث اليومية، ويكون عرضة للنمو والتفاعل مع حركة الواقع. إذ يتصور عدد من هؤلاء الروائيين ان الشخصية الإيجابية المنتمية حزبياً لا تكشف عن ثراء أو عمق أو مستويات أخرى للصراع والاختيار بينما الشخصية المستقلة أكثر قدرة على خلق الشخصية النامية المتطورة، وهو تصور غير دقيق ويحتمل

النقاش. والبطل هنا يرفض أن يعتبر نفسه مناضلاً فهو يرى نفسه مجرد متمرد اعتاد على التشرد فعندما يسأل فيما إذا كان يعتبر في وطنه مناضلاً يقول:

«كنت متذمراً فقط. وقد أضربت مع الطلاب على قضية عادلة فطردت من كليتي».

ليس هذا فحسب، بل أن هيمنة هم البحث لدى البطل بالمستوى الذي طرحته الرواية يجعل منه نموذجاً ذهنياً يحتمل سلوكه التأويل الفلسفي والميتافيزيقي بعيداً عن التماس المباشر مع المشكلات والهموم الحسية المحددة للواقع الاجتماعي من جهة وللبطل كفرد يعيش ضمن واقع يومي محدد من جهة أخرى.

لقد كان البطل يبدو لنا أحياناً وكأنه لا يبحث عن شيء محدد. إنه لا يبحث عن أبيه وأسرته تماماً، كما لم يكن يبحث عن المرأة أو الحب، انه حتى لم يكن يعبأ بالثورة وبهموم الواقع السياسي والاجتماعي، كان يبدو كأنه يركض وراء حقيقة مطلقة، انه يتحرك بفعل حافز سري غير مرئي بحثاً عن حقيقة فلسفية وميتافيزيقية شاملة تلك الحقيقة التي كان يطاردها عمر الحمزاوي بطل «الشحاذ». ففي إحدى لحظات توحده يكشف لنا البطل عن هذا الموقف:

«أنا المدمن على التشرد، المتسكع، الملول، الحائر، الباحث بجنون عن شيء يريحني. لا أعرف ما هو بالضبط، ولكنه شيء يملأ فراغ نفسي، ليس هو الخمرة على الاطلاق، ولا البيت ولا المرأة، ولا الحكم الوطني، ولا الثورة بل كل هذه مجتمعة، وأشياء أخرى لا أعرف اسماءها بالضبط».

إن بطل «المخاض» إزاء هذه التداعيات الاعترافية يخيل إلينا وكأنه يبحث عن توازن روحي وسيكولوجي مفقود، أو عن حقيقة ميتافيزيقية وفلسفية هاربة أكثر من بحثه عن قضايا حسية ملموسة كتعرفه إلى حقيقة الواقع السياسي من جهة ومعرفته لمصير أسرته من جهة أخرى.

إلا أننا لا نستطيع أن نتمادى فننزع عن شخصية بطل «المخاض» كافة الملامح الأرضية والنضالية ليستحيل إلى شخصية فلسفية تجريدية. فهو يمتلك من جانب آخر همومه الدنيوية وتماسه بالواقع السياسي والحياتي للناس. إذ نراه في الكثير من المواقف الأخرى يكشف عن جوانب إيجابية في شخصيته تجعله في بعض المواقف أقرب إلى شخصية المنتمي الحزبي. ففي حواره مع المهندس محسن ابراهيم وأصدقائه المقاولين البورجوازيين كان يبدو متحمساً وإيجابياً في نقاشه كاشفاً عن موقف إيجابي منتمٍ لا يوهنه أي تردد أو ضعف وهو سلوك جدير بشخصية ايجابية ملتزمة كلياً. ويمكن أن نكتشف هذا المستوى من الايجابية في حواره الهادئ والمرن مع صديقه المناضل الفلسطيني اسماعيل الذي كان يعمل معه في وكالة الأنباء الأجنبية.

والمسألة المطروحة هنا: هل يمكن أن نعد هذين المستويين من سلوك البطل متكاملين ومنسجمين ضمن إطار شخصيته. في اعتقادي أن هذين المستويين لا يمكن أن يكشفا عن شخصية متماسكة واضحة الملامح والهوية، بل يؤكدان تخلخل الأساس الفكري لشخصية البطل. وهذا يعود في تقديري إلى عدم نضج وتبلور ملامح شخصية البطل بشكل كامل في ذهن الروائي. فلقد كان هم الروائي الافادة من نموذج شخصية

الابن الباحث عن أبيه وأسرته مع محاولة ترميز هذا البحث ينسحب على هموم فلسفية أكثر شمولاً. إلا أنه عندما ترك هذه الشخصية تعيش واقعاً محلياً عراقياً وضمن ظروف العراق عام ١٩٦٠ تخلخل الوعي الفكري لهذه الشخصية بين المحافظة على الجوهر الفلسفي لهموم البطل وبين التفاعل مع إشكالات وهموم الواقع الاجتماعي السياسي في العراق بعد عامين من عمر الثورة الديمقراطية الوطنية. فبدا البطل تارة مخلوقاً يحتمل سلوكه التأويل الفلسفي والرمزي وتارة أخرى مخلوقاً حقيقياً له مشاركته الفعلية في الحياة السياسية والاجتماعية. وهذا هو مصدر التناقض والتخلخل الذي نلمسه أحياناً في شخصية البطل.

وإزاء هذه الحقيقة هل نستطيع أن نقول بأن بحث البطل قد وصل إلى نهاية محددة وهي أن خيوط الأحداث الروائية قد التقت في مصب واحد حقاً؟

في اعتقادي أن الرواية بسبب تخلخل شخصية البطل لم تستطع أن تحقق هذا الالتقاء. فالرواية تبدو أحياناً كرواية سياسية اجتماعية ذات أسلوب واقعي تحاول أن تكشف عن أزمة النظام الفردي محملة اياه مسؤولية تدهور الثورة وانتكاسها وتشير في ذات الوقت إلى طريق للخلاص من أزمة الواقع السياسي، كما انها تبدو في أحيان أخرى كرواية فلسفية تتمركز حول شخصية مركزية في بحثها الدائم عن حقيقة فلسفية وميتافيزيقية مطلقة.

وبشكل عام نستطيع أن نقول بأن الرواية، رغم أن هذا التخلخل، تنتهي نهاية مفتوحة: فبحث البطل - حسياً - لم ينته، رغم اشارته إلى أنه قد عرف الكثير عن أخبار أسرته. «عرفت الكثير عن أخبارهم. أخي

أصبح جندياً يخدم في إحدى واحدات الجيش في معسكر خارج بغداد ، لا أعرفه بالضبط، وأمي معه» فربما تشكل هذه المعلومات حلقة جديدة من بحث البطل وركضه وراء السراب الهارب. ورغم أن قضية السائق نوري تنتهي إلى حل إنساني يسهم في تحقيقه البطل شخصياً، إلا أن هموم البطل الأساسية، ومشكلات الواقع السياسي المتردي تظل من دون حل. وهكذا فإن النهاية المفتوحة للرواية تضع الأحداث الروائية أمام تطورات محتملة، وهذه النهاية تنجح إلى حد كبير في تحفيز أفكار القارئ ودفعه للاسهام في ايجاد حل للمعضلات المعلقة التي طرحتها الرواية، وهو هدف يحاول مسرح بريخت الملحمي تحقيقه في شحذ يقظة وانتباه الجمهور، ودفعه لكي يكون الجزء المتمم للعمل الابداعي. وهذا ما نجحت في تحقيقه رواية «المخاض» إلى حد كبير.



المقهى في الرواية العربية :
رمزاً ومؤسسة وبنية مولدة
- نجيب محفوظ ومقهى قشتمر -

تشغل المقهى في الرواية العربية الحديث موقعاً متميزاً فاعلاً بوصفها رمزاً ومؤسسة وبنية ثقافية واجتماعية مولدة.ولوعدنا لتفحص بعض الأعمال الروائية العربية - وبشكل خاص-أعمال نجيب محفوظ،لوجدنا إن المقهى تقوم بوظائف متنوعة ومتبدلة من مرحلة إلى أخرى،فقد كانت في المرحلة الاجتماعية من أعمال نجيب محفوظ حاضنة اجتماعية ومركزاً لتواصل الأجيال ومنبراً ثقافياً وسياسياً مهماً،وفي المرحلة الفلسفية رمزاً مجرداً،وفي المرحلة الملحمية بؤرة للصراع الاجتماعي والطبقي.كما كشفت المقهى في أعمال روائية أخرى عن وظائف متغيرة كما هو الحال مثلا في رواية "قشتمر" التي اصبحت فيها المقهى -أي مقهى قشتمر -هي البؤرة المكانية المولدة والخالقة للأفعال والأحداث،ونقطة لانطلاق الشخصيات الروائية وافتراقها،والشاهد على حركة الزمن وصيرورة الأشياء معاً.تتيح لنا القراءة التأويلية المفتوحة لرواية "قشتمر" إدراك إن مقهى قشتمر لم تكن في الواقع مجرد بنية مكانية أو ملتقى لأبطال الرواية الخمسة،بل كانت رمزاً للوطن

نفسه،مثلما كان أبطال الرواية يمثلون الشرائح الاجتماعية والطبقية والسياسية للشعب المصري طيلة سبعة عقود تبدأ منذ عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البرامونى الأولية عندما دخلها أبطال الرواية وهم في الخامسة وغادروها وهم في التاسعة،وتنتهي بذلك الاحتفال الرمزي الذي أقامه أبطال الرواية بعد سبعة عقود في مقهى قشتمر نفسه عندما اقترح صادق صفوان الاحتفال بمرور سبعين عاماً على صداقة المجموعة لكن إسماعيل قدري ينبري قائلاً:

"بل في قشتمر،فنحن وصداقتنا تستمر كل لايتجزأ"

وخلال هذه العقود السبعة،نمت الشخصيات،من مرحلة الطفولة،حتى مرحلة الشيخوخة وعبر هذا التاريخ الطويل شهد المجتمع المصري صراعات اجتماعية وثقافية وسياسية كبيرة كانت مقهى قشتمر الشاهد عليها ،بل كانت المقهى ذاتها تعانى أيضاً من بصمات الزمن وتتعرض إلى لشيخوخة مثل أبطالها ،بل وتجد نفسها بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ،لكنها تعود مرة ثانية إلى الشيخوخة وكأنها تريد التماهي مع مسيرة الوطن،بل وكأن نجيب محفوظ أراد إن يقول إن المصريين يجب إن يظلوا -مهما افترقت بهم سبل العيش والسياسة والمذاهب والاختلافات -يداً واحدة وقلباً معهم يجمعهم حب الوطن،ووحدة أبنائه.ولذا لم يكن غريباً أن يختتم إسماعيل قدري الرواية،في صفحتها الأخيرة،بالقول:

"ينطوي التاريخ بما يحمل ويبقى الحب جديداً إلى الأبد.."

وعبر رحلة الرواية الزمنية الطويلة أدت المقهى-مقهى قشتمر- وظائف متنوعة بالنسبة لأبطال الرواية الخمسة :صادق صفوان وإسماعيل قدري وحمادة يسري الحلواني وطاهر عبيد لأرملاوي والراوي.فبعد إن

كان الخمسة،في طفولتهم -يلتقون تحت النخلة اقترح أحد أفراد الشلة،وكانوا آنذاك في سنتهم الأولى في المدرسة الثانوية،الانتقال إلى مقهى قشتمر :"مجلسنا تحت النخلة لم يعد بالمكان المناسب،عثرت لكم على مقهى مناسب " ويعلق الراوي على هذه الفكرة قائلاً :"روعتنا لفظة المقهى الذي يعتبر عند أهلنا من المحرمات.كيف نجلس بين رجال في سن آبائنا وهم يدخنون النارجيلة؟"

وهكذا بدأت مغامرة ارتياد المقهى بوصفها كسراً للتابو الاجتماعي المفروض آنذاك على الشباب وإشارة إلى مرحلة التحدي والنضوج والدخول إلى معترك الحياة.وتنعقد صداقة وطيدة بين الأصدقاء الخمسة حيث يقول الراوي - وهو خامس الأصدقاء،لكنه يظل بلا حضور ممسرح أو مجسد في العمل الروائي :"هكذا عرفنا قشتمر في أواخر ١٩٢٣أو أوائل ١٩٢٤ ،ودون إن ندري أنه سينعقد بيننا وبينه زواج لا انفصام،وإنه سيصغي بصبر وتسامح الى حوارنا وأساطيرنا عمراً طويلاً،بل مازال يصغي مستوصياً بصبره وتسامحه."ويرتبط ارتياد المقهى بالنسبة للأصدقاء الخمسة بالاشتراك لأول مرة في مظاهرة وطنية،وهي إشارة لها دلالتها. وطيلة سنوات الشباب كانت مقهى قشتمر هي الشاهد الذي ينصت بمحبة لاعترافات الشباب وهم يعرفون معنى الحب والعشق، واشتبك وجودهم بالمقهى فأصبحوا جزءاً من معالم المقهى "كما يقول الراوي أصبح قشتمر "هو المأوى الذي نخلو فيه إلى أنفسنا ونتبادل عواطف المودة" وهكذا تحول المقهى إلى مأوى، ولكنه من نوع خاص يختلف عن مأوى الانسان الأليف :بيته،وبالذات بيت الطفولة الأليفة.يتحدث غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان "عن الفهم

الظاهراتي للبيت مشيراً إلى أن الظاهراتي ينصرف عادة إلى" البحث عن البؤرة الجوهرية والمؤكدة والمباشرة لما يوفره هذا النوع أو ذاك من هناءة.إن أول مهمة للظاهراتي في كل بيت إن يجد القوقعة الأصلية."ويخيل لنا إن مقهى قشتمر قد حلت محل البيت بالنسبة لمعظم شخصيات رواية نجيب محفوظ. إذ لم نلمس، بوضوح كافٍ،ترسخ ذاكرة بيت الطفولة لدى معظم الأبطال، وانصراف هذا التركيز في وقت لاحق من النضج إلى المقهى التي تحولت إلى مأوى وقوقعة وبيت أليف للذكريات،بل يمكن القول إن معظم بيوت الشخصيات الروائية تمارس قوة طرد خارجية،خارج المركز،بينما تمارس مقهى قشتمر قوة جذب داخلية (نحو المركز)،ويبدو إن المخرج المصري الذي قدم رواية نجيب محفوظ من خلال مسلسل تلفزيوني قد انتبه إلى هذه الخاصية بالذات،فأحال المقهى إلى مأوى ملاذ آمن لأبطال المسلسل.

ومن هنا يمكن القول إن المقهى في رواية نجيب محفوظ قد احتلت مكان البيت الأليف بالنسبة للشخصيات الروائية،التي حولت هذا المكان المفتوح، والعمومي،إلى قوقعة مغلقة محاطة بجدران وهمية،وهو ما يفسر لنا سر انقطاع صلة أفراد المجموعة-أو "الشلة"- عن بقية رواد المقهى،و انصرافهم إلى أنفسهم وذواتهم،وكأنهم يقيمون في بيت مشترك لا يقاسمهم فيه ضيف أو متطفل مهما كان.

وتتسع رقعة المقهى بوصفها مكاناً -لترمز إلى بنية اجتماعية وسياسية واقتصادية متحولة،هي بالتأكيد صورة مصغرة لبنية المجتمع المصري وهذا ما عبر عنه الراوي بوضوح "ويواصل ركن قشتمر سحره بين الأصالة والمعاصرة،منبهراً بكل جديد في الفكر أو العلم،متطلعاً إلى

حكم صالح ينعم فيه بالاستقلال والديمقراطية."ومن هنا فإن المقهى لا تظل مجرد مكان للسمر بل تتحول إلى فضاء للاتصال بالتحولات الفكرية والمادية في الحياة،والراوي يعترف في موطن لاحق بتحول المقهى إلى وطن ثانٍ:

"وصمد قشتمر وكأنه وطن ثانٍ لنا."

ومع سقوط الوزارات وإعادة تشكيلها يموت صاحب المقهى الكهل ويحل محله ابنه،لكن المقهى يواصل وظيفته الاجتماعية الرمزية والسيكولوجية مثلما كان في السابق.فيشهد انقسام المجتمع المصري فكرياً وثقافياً بعد الحرب العالمية الثانية.وهزيمة النازية وعودة الوفد،إذ يقول الراوي "ارتفعت الأصوات في قشتمر منا ومن سائر الزبائن وتضاربت الأقوال."

لكن حياة الشخصيات الروائية تظل مستقرة "بين الراحة والأسى "مع ولادة جيل جديد في المجتمع وتعقد العلاقات الاجتماعية.ولذا تبدأ مقهى قشتمر بالشيخوخة أيضاً إذْ يعلن حمادة "قشتمر أيضاً طعن في السن وشاخ،يحتاج إلى طلاء وتجديد في المقاعد والموائد.." وتدور دورة الزمن وتحدث ثورة يوليو ١٩٥٢ ،حيث تبدأ مرحلة جديدة يقول الراوي فيها"ولم يعد لنا من حديث في ركننا العتيد بقشتمر الا حديث الحركة المباركة."لكن الخلاف يدب بين الأصدقاء تجاه الثورة وطبيعتها وأهدافها وقيادتها ،ومع ذلك تظل أواصر المحبة والتواصل هي الأقوى دائماً من كل التغيرات والتقلبات،ويظل ركن المجموعة في قشتمر هو المأوى الأليف والبيت الدافيء للشخصيات الروائية التي ترمز بصورة أو بأخرى إلى المجتمع المصري بشرائحه وطبقاته الاجتماعية المختلفة في المرحلة

الاجتماعية الجديدة.وكلما حاولت مصر تجديد حيويتها كذلك"قرر صاحب المقهى تجديده.غيّر أرضيته،وطلى الجدران بلون ناصع البياض،وأحل أثاثاً جديداً مكان القديم "وخلال ذلك لم تتغير عادة الأصدقاء في التواصل الدائم- على الرغم من كل المتغيرات المكانية والسياسية-"وكالعادة لا نتخلف عن مجلسنا في رحاب صداقة لا تتغير "ويعترف الراوي أيضاً "ولا تصورنا أنه يمكن السمر في غير قشتمر."وتتعمق العلاقة العضوية بين الأصدقاء الخمسة والمقهى فتصبح قشتمر كما يقول الراوي عضواً في المجموعة،كما تصبح المجموعة ركناً عضوياً من قشتمر :

"ويمسي قشتمر عضواً فينا،كما نمسي ركناً فيه."

وعندما تقترب الرواية من نهايتها يكون أفراد المجموعة في الحلقة الثامنة من العمر لكن ركن قشتمر يظل باقياً"المكان المستقر الوحيد مها تئز العواصف من حولنا.ولا تحول جدرانه القديمة بيننا وبين الدنيا"وهكذا تبدأ كل الأشياء الأخرى الاجتماعية والسياسية والثقافية تبهت وتعود المقهى إلى البروز ثانية"وكأنها عودة لأحلام الطفولة أو لأحلام اليقظة.ولهذا يؤكد إسماعيل قدري هذا الارتباط الحميم بالمقهى في هذه السن المتقدمة.ولاتنس هذا الركن الأمين من قشتمر،وركن الوفاء والمودة الصافية "وعندما يقرر الأصدقاء الخمسة الاحتفال أخيراً بمرور سبعين عاماً على صداقتهم يتم الاتفاق على إن يجري هذا الاحتفال في قشتمر،كما عبر عن ذلك إسماعيل قدري :"بل في قشتمر،فنحن وصداقتنا وقشتمر كل لايتجزأ."

وهكذا يسدل نجيب محفوظ الستار على الأحداث الروائية،والأصدقاء على مودتهم وتواصلهم،تجمعهم مقهى قشتمر،وهو

ما يدفعنا إلى القول -من باب -التأويل -إن قشتمر هنا رمز لأرض مصر، وإن الأصدقاء الخمسة رمز لشعب مصر بطبقاته وشرائحه المختلفة، وإن هذه الوحدة والمحبة بين مصر وشعبها ،يجب أن تظل دائماً هي الأساس،على الرغم من كل العواصف والمتغيرات.

ومن كل ذلك نرى أن المقهى في روايات نجيب محفوظ يمكن أن تؤدي مجموعة من الوظائف الاجتماعية والسيكولوجية والثقافية المشتركة، وأنها تخرج من إطارها المكاني والشيئي لتتحول إلى رمز ومؤسسة وبيت للأحلام المشتركة.



المقهى في الرواية العربية:

المقهى: رمزاً للسلطة والقوة والاستغلال

- غائب طعمة فرمان ومقهاه في رواية (القربان) -

إذا ما كانت المقهى، في رواية.. قشتمر «لنجيب محفوظ، تظهر في خلفية الصورة background فإن المقهى في رواية «القربان» لغائب طعمة فرمان تتقدم أمامية الصورة Foreground بطريقة لافتة للنظر وتصبح المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث، بل وتكتسب قوة رهيبة لا يمكن أن تكون نابعة من بنية مكانية اعتيادية لمقهى تقليدي. ولذا فإن قراءة تأويلية شخصية للرواية دفعتنا إلى الاعتقاد بأن مقهى دبش في رواية «القربان» هي ترميز عن السلطة عموماً وعن النظام السياسي بالذات، وبالتالي فهي صورة مصغرة لتطور نظام السلطة في المجتمع العراقي منذ مطلع هذا القرن.

يقدم لنا الروائي المقهى من وجهة نظر اثنين من عمال المقهى: النادل عبد الله، وياسر المشرف على الزورخانة - التي هي صالة شعبية لممارسة الألعاب الرياضية وبشكل خاص المصارعة ورفع الأثقال والكمال الجسماني - ووجهة النظر هذه مركبة ومزدوجة. فمن جهة تبدو - من وجهة نظرهما - مكاناً معادياً ومصدراً للاستغلال الذي يمارسه صاحب

المقهى دبش ضدهما. فالمقهى امتصت شبابهما ببطء، ودفعت النادل عبد الله لمقارنتهما بالقبر وهو يتحدث عنهما بمرارة:

«وتتصور قهوة دبش تختلف عن القبر؟ كم سنة صار لنا مدفونين فيه؟» وحقاً، فقد كانت مقهى دبش قديمة وقذرة ومتداعية. وقد وصفها الراوي في مطلع الرواية بطريقة دقيقة:

«في المقهى رائحة شاي قديمة داخنة، وتبغٌ محمر، وانفاس رطبة. التخوت فارغة، والموقد مثل تجويف أسود تظهر الأباريق فيه مثل صف من الأسنان المتباعدة. وفي الطرف الأيسر يشمخ سماور كامد البريق مثل ناب في فم حيوان.

يتضح لنا من هذا الوصف أن مشاعر النادل هي مشاعر عدائية تجاه المقهى، بخلاف مشاعر أبطال نجيب محفوظ تجاه مقهى قشتمر التي كانت تتسم بالحب والألفة والمودة.

ويدرك عبد الله، النادل، أن الثروة التي جمعها دبش إنما كانت من عرق جبينه، أو كما يقال «كلها من جلودنا». إلا أن المقهى من جهة ثانية هي مصدر للعيش بالنسبة لعبد الله وياسر.. لكنه مصدر قائم على أقصى درجات الاستغلال، ولذا فقد كانا يحلمان بالانتقال إلى المقهى الجديدة التي تطل على ضفة النهر، فهي نظيفة، ومشبعة بنسيم النهر العذب. لكن دبش يرفض الفكرة، لسبب غامض، ولا تعود المقهى الجديدة إلى الظهور إلا في مرحلة لاحقة من تطور الأحداث لتمثل رمزاً متقدماً للسلطة والسطوة والنفوذ معاً.

وبعد وفاة دبش، صاحب المقهى، تدخل تحسينات تدريجية على المقهى. فقد أزيلت حباب الماء المخضوضرة الجافة/لأن لموسم الشتاء،

وجصص الحائط الذي كانت تقف عنده، واختفى وراء الجص الخط الأسود الذي رسمه الفانوس المهشم الزجاجة، والذي اختنق بالدخان قبل اختناق دبش بالسكر بأسبوع واحد، ووضع مصباح صغير مكانه. وهكذا فقد جددت المقهى نفسها، استعداداً لمرحلة جديدة، وظيفياً وترميزياً، على مستوى الواقع الاجتماعي والسياسي، وعلى مستوى الحدث الروائي.

ها إن مرحلة جديدة من عمر المقهى قد بدأت، وبدأت معها بالظهور شرائح اجتماعية جديدة بالظهور ومنها فئة المثقفين متمثلةً في المعلم المتقاعد الذي يعشق اللغة العربية وآدابها. لقد كان موت دبش إيذاناً بانتهاء مرحلة قديمة من مراحل السلطة والنفوذ، وظهور نمط جديد للسلطة، ونمط جديد للملكية أيضاً: إذ يظهر إلى سطح الأحداث حسن العلوان، وهو شخص غامض كانت تربطه علاقات غير مفهومة بدبش، لكنه فجأة يستأثر بكل شيء: يسيطر على ثروة دبش وممتلكاته ومنها المقهى، ويصبح هو المتحكم المباشر فيها، بل والمتحكم في مصير ابنة دبش «مظلومة» ونكتشف أن حسن العلوان هو رمز للبرجوازية التجارية التي بدأت بالصعود في المجتمع العراقي آنذاك وهي تنافس الأشكال الاقطاعية وشبه الاقطاعية للإنتاج ومظاهر الاقتصاد الطبيعي والعلاقات الباترياركية في الانتاج والمجتمع. فقد كان حسن العلوان، قبل هذه المرحلة، تاجراً غنياً يمتلك مخزناً مليئاً بالبضائع التجارية المختلفة، واستطاع بذكائه ومكره أن يزوّر بعض المستندات والشهادات التي تؤكد أنه يمتلك تفويضاً بالاشراف على ثروة دبش. أي أن حسن العلوان هو رمز السلطة الجديدة بعد انهيار السلطة القديمة التي سقطت - كما يسقط الرجل المريض «فيرث الأقوياء ممتلكاته وثرواته».

وعلى الرغم من التجديدات التي جرت للمقهى، إلا أن عبد الله، النادل، يشعر بأن المقهى كلها شر:

«هذه القهوة كلها شر... ليتنا نطلع منها».

ولذا يعود الاحساس بالكربة والسوداوية يهيمن على قلب عبد الله، فهو كما يعلن لم تكن المقهى سوى سجن حقيقي وستكون له قبراً. وقد وفق الروائي في تقديم هذا المونولوج الداخلي على طريقة المونولوج المروي (الذي يستقرئ بواطن شخصية عبد الله النادل المقهى: «في المقهى كانت كآبة شيطانية تستولي على عبد الله، وتتربع ثقيلة على صدره وتمتص امتصاص فم شره لليمونة (...) كل شيء ثقيل عليه: الحائط المرمم ينفث رائحة جص في وجهه، وحباب الماء الجديدة تومئ إلى زمن طويل سيقضيه في هذه المقهى السجن».

وعلى الرغم من وجود وجهات نظر أخرى تجاه المقهى، منها وجهة نظر المالك السابق دبش والمالك الجديد حسن العلوان والتي تتمثل في المقهى بوصفها مصدراً لتكديس الثروة، إضافة إلى وجهة نظر المعلم المتقاعد الذي يرى ان ارتياد المقهى عادة ليس إلا:

- «القهوة عادة. إذا تعودت على مقهى فلن تتركها».

وبعد مقتل ياسر الغامض، وإغلاق مقهى دبش القديمة، تبرز إلى الوجود، المقهى الجديدة المطلة على النهر، والتي ظلت طيلة هذه الفترة مهملة ومتروكة.

كانت المقهى الجديدة، والتي يتحكم فيها حسن العلوان أيضاً، تمتلك ملامح جديدة وقوية تنم عن سلطة سرية خفية، وتتركز ملامح السلطة والقوة في ذلك الكرسي الخشبي المطلي بلون رماني قاتم والذي

يجعل الجالس عليه يشمخ بأنفه على بقية الجالسين في المقهى. فهذا الكرسي صنع وكأنه «قد صمم ليسع شخصاً واحداً نحيفاً لا يريد أن يشاركه مخلوق» وهي إشارة مهمة. فقد كان النادل في مقهى دبش القديمة يجلس أو يقف في مستوى واحد مع زبائنه. أما في المقهى الجديدة، فإن النادل عبد الله - الذي يعود بعد أن بلّ من مرضه الغامض - فينفصل عن الناس، ويتخذ لنفسه مقعداً أعلى منهم. وندرك أن حسن العلوان هو الذي خطط لمثل هذا الوضع، فها هو يملي شروطه وتعليماته الصارمة على عبد الله والتي تؤكد على أهمية ملازمة الكرسي دائماً:

- «كل ما أنصحك به هو أن تلازم هذا الكرسي أطول مدة ممكنة، فإن هذه الملازمة تفيدك.. الكرسي وجلوسك عليه يرهبانهم (الناس)...».

وهكذا فقد أحسّ عبد الله بانسجام أكبر مع المقهى الجديد ومع الكرسي العالي الذي كان ينمّ عن عظمة قياساً بالطاولة القميئة عند قدميه والتي كانت تبدو متعلقة بالكرسي «تعلق المرؤوس برئيسه أو العبد بسيده» كما يقول الراوي وكأن لسان حال الجالس يقول: «أنا هذا السيد!».

من هنا يتضح لنا أن هذا الكرسي لا يمكن أن يكون إلا رمزاً للسلطة الجديدة، السلطة البيروقراطية التي بدأت تنفصل عن الناس. بل ان عبد الله نفسه كان يلتفت أحياناً إلى الكرسي الذي يراه كالصنم فيحييه بانحناءة ويتبادل معه «نظرات تفاهم».

وعندما يلتحق صبي المقهى الجديد، ذو اللسان الطويل الذي يذكرنا بجرأته بصبي هانزكر ستيان اندرسن في حكاية «ملابس الامبراطور»

يكشف لنا عن زاوية نظر جديدة تجاه هذا الكرسي. فما أن يرى الكرسي حتى يحس بالذعر ويعلن ببراءة: «به، به، عرش الملك».

وهو حكم غير بعيد عن الحقيقة. فالكرسي رمز لسلطة قوية من طراز جديد، لكن فتاح، صبي المقهى الجديد سليط اللسان لا يشعر بتعاطف تجاه هذا الكرسي - الرمز، ولا تفيد معه تحذيرات زميله الصغير عزيز، فهو يظل ينتهك قدسيته بتعليقاته وأفعاله. فهو يعترف صراحةً لصديقه.

«هذا حذاءُ طويل لا كرسي» ثم يعبر عن ازدرائه من الكرسي قائلاً «لكن منظره مؤذٍ، أوه، سأتقيأ». بل إنه يصدر حكماً، يبدو للوهلة الأولى مقحماً ومباشراً إذ يقول:

«هذا الكرسي لا يعجبني. جاسوس».

من هنا نجد أن غائب طعمة فرمان قد وضع كرسي المقهى الجديد تحت بؤرة مبكرة ورسمه بطريقة تجسيمية قريبة من روح الكاريكاتير، وقد وظف شخصية الصبي مفتاح لتهشيم قداسة هذه السلطة. ففي محاورة ذكية بين الصبيين يحذر عزيز صديقه من التمادي بحق الكرسي لأنه كما يقول «مورد خبزنا» لكن فتاح يصحح ذلك بالقول الجريء:

«أسطة من كذب، ولهذا صنع هذا الكرسي الكذابي».

وكان عبد الله، نادل المقهى الجديد، الذي أصبح يعتمد على اثنين من الصبيان واكتفى هو بعدّ النقود، يستمد القوة من الكرسي العالي، وخاصة عندما يحس بالخذلان والضعف، إذ يشعر حينذاك بأن الآخرين تحت رحمته «ويتصور أنه يعرف ما يدور في رؤوسهم».

وفي إحدى المرات وقف أمام الكرسي وقال وعيناه مصوبتان نحو الكرسي مباشرةً:

- «إلهي بركتك ورضاك».

وكأن الكرسي، قد تحول إلى إله جديد، أو إلى قوة صنمية قاهرة قادرة على توفير القوة والمنفعة والثروة والجاه معاً.

وعندما يشعر حسن العلوان، المالك الحقيقي الجديد للمقهى بأن عبد الله وحده غير قادر على السيطرة على المقهى، وعلى أهل المحلة يقرر أن يرسل له أحد أعوانه الأقوياء، وهو من فتوات - «(شقاوات) إحدى المحلات الشعبية لكي يساعده في تكميم أفواه الناس وإرهابهم خاصة فيما يتعلق بمصير «مظلومة» ابنة دبش التي وضعها حسن العلوان تحت الإقامة الإجبارية وفرض رقابة شديدة على تحركاتها.

إن سير الأحداث الروائية يكشف لنا بما لا يقبل الشك بأن المقهى في رواية «القربان» لا يمكن أن تكون مجرد بنية مكانية اعتيادية، بل هي بنية رمزية دالة على التسلط والتحكم والقمع. وتتأكد هذه الحقيقة لاحقاً عندما يحاول النادل بالتعاون مع (الشقي) الجديد التحكم في تصرفات الناس في المحلة. فهنا تتحول المقهى إلى أداة لارهاب الناس وسلب حرياتهم الشخصية وخاصة عندما يقررون - من باب السخرية في المقهى ونادلها عبد الله - تبديل اسمائهم وأسماء محلاتهم بطريقة تبعث على الضحك.

ويبذل حسن العلوان وعبد الله والشقي الجديد مجهودات لإلهاء الناس وتضليلهم عن طريق اغرائهم بالمشاركة في سباقات الخيل، وهي خطط واستراتيجيات لصيقة بالمؤسسة السياسية وبالنظام الاقتصادي. وهكذا تخرج المقهى - من شكلها البدائي - الاجتماعي والترفيهي لتتحول إلى نواة ورمز للسلطة والتسلط والتحكم، وهي وظيفة مميزة لم نجد لها مثيلاً في تجارب عربية سابقة جعلت من المقهى البطل المحوري في الرواية.

من فردوس البراءة إلى جحيم المأساة
- قراءة في رواية «زنقة بن بركة» لمحمود سعيد -

قليلة هي الروايات التي تجتذبك منذ صفحاتها الأولى، هذه الأيام، لكن رواية «زنقة بن بركة»(*) للروائي محمد سعيد، فعلت ذلك بسهولة، بل وجعلتني ألاحق، وأنا ألهث، هذا السيل المتصل من الأحداث المتلاحقة، وكأني أقرأ قصة قصيرة، لابد وأن أصل إلى نهايتها بسرعة، ولكني أكتشفت أن الروائي لم يترك لي فسحة لاسترداد أنفاسي، وقادني بالرغم مني، حتى نهاية الرواية التي تجاوزت صفحاتها الثلثمئة. هذه حالة نادرة في القراءة المتوترة لم أجد ما يماثلها إلا في القصص البوليسي الذي كنت أعشقه في طفولتي، ولكني سرعان ما انصرفت عنه فيما بعد.

في البدء، خُيِّلَ لي، بأني أمام رواية مغربية: «زنقة بن بركة»، ومؤلفها اسم جديد: محمد سعيد، ما يعزز هذا الاعتقاد أن الأجواء تجري داخل بيئة مغربية، وبمعرفة تفصيلية لأسرار تلك الحياة، ولكن عليَّ أن أعود إلى بعض الوقائع التي لا يمكن الشك فيها: المؤلف روائي عراقي

---

* «زنقة بن بركة» - رواية
تأليف: محمود سعيد
منشورات دار الكرمل للنشر والتوزيع / عمان - الأردن ١٩٩٣

أقـام بعض الوقت في المغـرب، مـدّرسـاً للغـة العـربيـة - وبالذات في الستينات، وقد أسعفتني الذاكرة لأتذكره قاصاً، في بداياته الأولى، نشر مـجموعة قـصصيـة مـتواضعـة عام ١٩٧٥ تحت عنوان «قـصص من بور سعيد»، كما تذكرته صديقاً وزميلاً التقيت به خلال مراحل الدراسة الجامعية أواخر الخمسينات ومطلع الستينات. ولهذا فعليٌّ أن أعيد حساباتي، وأن أنبذ إحساساً اجتاحني في البداية: هذه رواية لا يمكن أن يكتبها إلا روائي مغربي، ربما من طراز محمد زفراف أو إدريس الخوري أو محمد شكري، فهي تحتشد بتفاصيل حسية، ويومية، لا يمكن أن يدركها، ويعيشها إلا روائي مغربي مرهف الحس مثل هؤلاء الروائيين. ولكن: مهلاً، الحقيقة أن المؤلف يظل روائياً عراقياً عاش تجربة يومية غنية، واستطاع أن يعرف كيف يتمثل هذه التجربة ويتفاعل معها بطريقة موفقة، وعلينا أن نتعامل مع الرواية انطلاقاً من هذه الحقيقة.

الرواية بكاملها مشدودة إلى راوٍ مركزي هو «سي الشرقي» وهو لقب يطلقه المغاربة على هذا المدرس القادم من أحد بلدان المشرق العربي، دون أن يكترثوا جدياً بمعرفة اسم هذا البلد أصلاً، ولذا فالنص الروائي لا يخبرنا بجنسية الراوي، لكننا نكتشف ذلك من بعض التفاصيل الجزئية اللاحقة. وهكذا يهيمن الراوي المركزي على البنية السردية، بوصفه سارداً، وشاهداً، ومشاركاً ومعلقاً على الأحداث:

«تحدد العطلة عندي من خلال حدث يبدو في الأقل أكثر أهميةً من المعتاد. ولقد نسجت الصدفة ما جعلني أحس بأيام ذلك الصيف المتوتر الذي قضيته في المحمدية «فضالة» عام ١٩٦٥ بأني أباشر تجربة العمر المثيرة التي تزوّق أحلام كل شاب».

بهذه الطريقة السردية الاعترافية - الأوتوبيوغرافية - يستهل المؤلف سرده عن طريق توظيف ضمير المتكلم، حيث يصبح هذا الضمير السردي هو البؤرة التي تتفرع منها كل التفاصيل اللاحقة. فهنا في هذا الاستهلال يحدد لنا الراوي البنيتين الزمنية والمكانية بوضوح. فالفترة الزمنية هي العطلة الصيفية، والمكان هو مدينة المحمدية أو فضالة في المغرب. والموقف ذاته لا يخلو من «استباق سردي» أو نبوءة بأحداث المستقبل في إشارته إلى أنه يحس بأنه إنما يباشر تجربة العمر المثيرة التي تزوّق أحلام كل شاب.

وهكذا تبدأ تتحرك الأحداث بطريقة السرد الذاتي حيث تبدو لنا كل التفاصيل والمرئيات عبر وعي الراوي المركزي الذي كان مراقباً ومشتبكاً بالأحداث في آن واحد - إن عملية التبئير ووجهة النظر سيكون لهما تأثير واضح على سياق الحدث الروائي بشكلٍ عام، كما سنلحظ ذلك فيما بعد. ومن خلال هذه البؤرة السردية تبدأ الشخصيات والأمكنة والأفعال تتكشف وتتكامل. فالراوي يمتلك وقتاً كافياً للمراقبة، وهو كما يعترف لنا سريع الملل ويخشى الوحدة، ويشعر بأن نقطة ضعفه تتمثل في عبادة اللذة، لذا نراه ينهمك منذ البدايات في مجموعة من الأفعال الحسية المتدفقة: حوارات، صداقات جديدة، زيارات، حفلات، ولائم، علاقات عاطفية وجنسية، رحلات، وهو في كل ذلك دائم الحركة والتنقل، سريع التآلف مع الأشياء والناس، وهكذا تتسع رقعة الشخصيات التي تحيط به، وهو يمسك بخيوط اللعبة السردية لمختلف الحبكات الرئيسية والثانوية في الرواية. ونراه ينتقل بالتحرك من شقته الصغيرة في عمارة الصيني في شارع الزهور أو زنقة بن بركة إلى فضاء

أوسع يرتبط بالشخصيات المحيطة بشقته مقدماً لنا جغرافية مكانية واضحة ودقيقة فنتوقف عند شخصيات ثانوية ورئيسة عديدة منها سي صابر، القادري، سي الحبيب، سي الوكيل ولكننا ننجذب إلى شخصية سي الحبيب التي تثير اهتمامنا منذ البداية، وهو اهتمام له ما يبرره، كما سنكتشف فيما بعد.

يبدو لنا الراوي المتماهي مع البطل منهمكاً بأفعال حسية يومية متلاحقة، وكأنه في سباقٍ مع الزمن لانتزاع الحد الأقصى من متع الحياة الحسية، أو كأنه يريد تعويض ما خسره من سنوات سابقة. فهو كما يقول عن نفسه «يحلم بالسعادة والحب في أراضي المجهول». لكن الحياة هنا في المغرب ليست مجرد سعادة وأنس، بل إنها تمتزج بالسياسة أيضاً، وكما قال سي صابر، أحد العاملين في المدرسة التي يعمل فيها البطل سي الشرقي «شيئان لا ينفصلان عندنا: الأنس والسياسة»، وعندما عبر البطل عن دهشته لهذه المعادلة متسائلاً عن علاقة الجنس بالسياسة أجاب سي الحبيب بوضوح: «لا يمشي الإنسان برجلٍ واحدة».

وتتسع هذه الثيمة «الموضوعة» التي تؤكد تلازم الجنس والسياسة في تجربة البطل في المغرب: وهي بالتأكيد رؤية ذاتية وشخصية لمجتمع غريب على البطل. إن كون البطل غريباً ومن بلادٍ أخرى يتيح الفرصة للتخلص من حالة الألفة اليومية مع الأشياء وبالتالي النظر إلى كل المرئيات والأشكال والسطوح وكأنها تخلق لأول مرة. فأمَام عيني البطل المفتوحتين تظل الأشياء متدفقة متجددة جديرة بالتسجيل والاقتناص، وهي ميزة يوفرها البطل الغريب الذي يقتحم بيئة ثقافية ومكانية جديدة، وهذا ما وجدناه في عدد قليل من الروايات الانكليزية

والأمريكية التي يكون بطلها غريباً عن البيئة الثقافية والجغرافية التي يعيش فيها كما نجد ذلك في عدد من روايات هنري جيمز وآرنست همنغواي وغرييم غرين وسومرست موم وغيرهم، والتي تجري في الغالب في بلدان أجنبية مثل باريس واسبانيا وأمريكا اللاتينية وآسيا.

والرواية، خلال صفحاتها الثلثمئة تسير بإيقاع متوتر للغاية. فهي مكتوبة بتوتر شديد، حتى لتشعر أن أحداث اليوم الواحد تطول وتمتد إلى عشرات الصفحات، كما أن أحداث اليوم التالي تتداخل بأحداث اليوم الأول وكأنها جزء متمم وعضوي زمنياً ومكانياً. والأحداث تتلاحق وتتراكم الواحد فوق الآخر دونما فاصلة زمنية أو نفسية أو سردية واضحة، والمؤلف لا يعمد إلى تقسيم روايته إلى فصول أو أقسام، بل وغالباً ما يهمل وضع فواصل عند الانتقال من مشهد إلى آخر أو من زمن إلى آخر، إلا فيما ندر، حيث وجدنا فقرات مفصولة بنجمات ثلاث، وهي قليلة ومتباعدة، فأنت تقرأ أكثر من مئة صفحة بلا فاصلة سردية، وحتى الفواصل التي يتركها المؤلف لا تمثل فواصل عميقة، بل لا تعدو أن تكون استئنافاً للمشهد السابق ذاته، أو لنتائجه اللاحقة المترتبة عليه. خلال هذه الرحلة، نشعر بأن الراوي/البطل يمتلئ بالتجارب الفنية، ويزداد معرفة بأسرار الحياة المغربية، ولكنه على الرغم من انغماسه بالحياة الحسية بما فيها من أنسٍ وسهر وجنس وسياحة يظل يقظاً إلى حد كبير ومنتبهاً لما يجري حوله، ويستمر الايقاع الروائي على هذه الدرجة من التوتر خلال الثلثين الأولين من الرواية وبعدها يبدأ هذا الايقاع، في المئة صفحة الأخيرة، بالتصاعد بدرجة كبيرة وبشكل خاص عندما تظهر شخصية سي إدريس، بل وتتحول الرواية، في بعض صفحاتها الأخيرة، إلى قصة بحث غامض عن الجريمة، وكأننا أمام قصة بوليسية حقيقية.

في هذه الرواية تظل أفعال الرؤية البصرية هي المهيمنة في بناء المشهد، فالأحداث تنطلق بلون من التزامن بين الرؤية والحدث - في مستوى الرؤية المصاحبة أو الرؤية «مع» حسب تقسيمات جان بويون المعروفة - فالراوي يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية، ليست هناك حالات من الرؤية «من الخلف» حيث يعلم الراوي أكثر مما تعلمه الشخصية القصصية، والمؤلف يترك حق الرؤية للراوي وقلما يتدخل بشكل مباشر في سياق السرد. إلا أن هذا المستوى من السرد البصري، الآني، التزامني قلما يوظف أفعال الذاكرة بطريقة واضحة. فالراوي قلما يتذكر ماضيه أو بلده أو همومه الخاصة قبيل وصوله إلى المغرب باستثناء إشارات عابرة منها تذكره والده الذي توفي حديثاً وصورة غامضة عن حبيبة ما، وإشارة سياسية عابرة إلى بلده، وما عدا ذلك يبدو فعل الذاكرة، وبالتالي كل سياقات الماضي مقطوعة وقد حلت محلها وبشكل مهيمن فاعلية التصوير الآني للحدث، وكأن الفاعلية السردية قد تحولت إلى فاعلية صحفية يقوم فيها مخبر صحفي لتطغية أحداث ساخنة تجري أمامه. والراوي ليس مجرد عينين مفتوحتين فقط، بل هو أيضاً أذنين مرهفتين تسجلان الأحاديث والهمسات ببراعة. فالراوي يقوم برواية الجزء الأعظم من الأحداث، لكنه أحياناً يحيل السرد إلى بعض الشخصيات الثانوية التي تروي له بعض الأجزاء الثانوية من هذا الحدث أو ذاك فيتحول هو إلى مروي له narratee، وهكذا نراه يتخلى عن دور الراوي narrator إلى دور المروي له في بعض الأحيان، وتبادل الأدوار هذا واضح في الأقسام الأولى من الرواية أيضاً عندما يروح الراوي يلتقط التفاصيل الخاصة بمختلف الأحداث الروائية.

يمكن القول أن النسق الزماني الأساسي الذي يتحكم في سياق الأحداث هو نسق خطي متصاعد يبدأ من الحاضر وينتهي في نقطة معينة في المستقبل، مع توقفات محدودة على مستوى الاسترجاع والاستذكار. في هذا النسق الخطي الأفقي يتحرك البطل/الراوي سي الشرقي وهو يرصد الأحداث ويتعرف إلى الشخصيات. نتعرف أولاً إلى سي صابر، وهو زميل يعمل مع سي الشرقي في مدرسة واحدة، يقدم المساعدة والمشورة لصديقه الشرقي ويعرفه إلى مجموعة أكبر من الناس منهم سكان العمارة والزقاق، لكن شخصية سي الحبيب تظل شخصية محورية جذابة كأنها تمتلك جذراً سياسياً مهماً بالنسبة للحياة السياسية في المغرب. وتدريجياً نتعرف إلى ملامح هذه الشخصية الفنية. سي الحبيب رجل يحظى باحترام وتقدير كل المحيطين به الذين يقدمون له كل أشكال الرعاية والحب. فهو مناضل مغربي، ومن قادة أحد الأحزاب المغربية الوطنية، وعلى الأغلب من مناضلي وقادة حزب الاستقلال، الذي تعرض فيما بعد - حسب المنظور الروائي إلى عمليات انقسام عديدة. وكان سي الحبيب قد أجبر على الإقامة في مدينة المحمدية (فضالة) أثر الأحداث العاصفة التي طحنت البلد في أوائل الستينات، وفي البداية ألقي القبض عليه عندما كان يحاول الهرب إلى الشرق، ولم ينقذه من حبل المشنقة سوى الجلطة القلبية، حيث خفض الحكم إلى الإقامة الإجبارية. وخلال هذه الفترة كان يعاني الضعف، ويخشى من إجهاد القلب، لذا كان يحيا حياةً هادئة بعيدة عن الاجهاد والجنس والافراط في الطعام والشراب. وفي أعماقه كان سي الحبيب يحس بالأسى وأنه أصبح «في المعسكر الخاسر» لعجزه عن التأثير في مجرى الأحداث. فهو مثلاً يعجز

عن مساعدة زوجة رفيقه المناضل الراحل بياض بن بللا التي كانت تقيم في بيت تعود ملكيته إلى البلدية التي تطالبها باخلاء البيت، كما نتحسس، خلال ذلك، بالكثير من المشكلات الاجتماعية التي تواجه الفئات والشرائح الاجتماعية الغفيرة والشعبية والمتوسطة. لكننا من جهة ثانية نشعر، بصورة خفية بأن سي الحبيب، بوصفه رمزاً لمرحلة مهمة في النضال السياسي، كان مستهدفاً وأن هناك قوى معينة تريد تحطيمه، ويتكشف ذلك لاحقاً عند ظهور شخصية سي إدريس الغامضة التي تخطط لتدمير شخصية سي الحبيب. بل يمكن القول أن ظهور (رقية)، قريبة الجزائري، ومحاولتها استمالة سي الحبيب والفوز بحبه لم يكن أمراً عرضياً أو اعتيادياً، بل قد يكون خاضعاً لتخطيط سياسي مدبر، أو إنها قد وظفت، في لحظة معينة، سواء من قبل سي ادريس أم من قبل جهات أخرى للاسهام بتحطيم شخصية سي الحبيب.

لقد تعرف الراوي/البطل سي الشرقي على (رقية) بوصفها قريبة الجزائري، وكانت ترتدي حجاباً وملابس محتشمة لا تظهر عمرها الحقيقي، لكن الراوي بعد أن دعاها إلى شقته اكتشف أنها تخفي تحت هذا الحجاب شباباً وجمالاً وأنوثة، وسرعان ما تمكنت من السيطرة على قلب الراوي، لكنها كانت منذ البداية صريحة وصعبة، عندما أخبرته بأنها كانت تحب سي الحبيب وأنها تخطط للفوز به وكأنها تريد أن تكسب رهاناً معيناً - لمصلحتها، أو ربما لمصلحة جهة أخرى غير واضحة - كانت امرأة جريئة وصريحة وتعشق كل ما هو حسي: تدخن وتشرب وتحب السهر والرقص. وكان شعارها كما تقول «أنا أحيا.. أنا أشرب». لكن سي البقالي كان يشكك في نزاهتها وقال عنها مرةً «إنها ساحرة»

و«إنها تشتري الرجال وتلفظهم بعد أن تشبع منهم» لكن سي الشرقي ظل الوحيد الذي ينظر إليها بقداسة رافضاً كل التقولات التي تقال عنها، إلى أن يكتشف مؤخراً دورها في الأحداث عندما تسهم مع سي إدريس في تحطيم سي الحبيب فيصرخ فيها متسائلاً بلوعة واضحة «كم قلباً لك أيتها الأفعى؟»

لقد ظلت رقية تخطط للايقاع بسي الحبيب الذي رفض أكثر من مرة دعوات الحب التي وجهتها إليه لكنها لم تضعف أو تتراجع وواصلت خططها، إلى أن استطاعت أن تفوز به، كما يبدو، حيث كان قد قرر الزواج منها، لكنها بعد أن ربحت الجولة قررت كما هو واضح أن تتخلى عنه وتحطمه بالتعاون مع سي إدريس. وعندما يكتشف سي الحبيب خيانتها له مع سي إدريس إنها، بسبب تعرضه إلى نوبة قلبية ظل فيها فاقد الوعي بين الحياة والموت «غير حي، غير ميت». وقد يتساءل القارئ، مع نفسه، أكثر من مرة فيما إذا كان انهيار سي الحبيب فعلاً سياسياً مخططاً أم مجرد مصادفة، ذلك أن الأحداث لم تكن بريئة وطبيعية خاصة بعد ظهور شخصية (سي ادريس) وهو شخصية مؤثرة وقوية وحاسمة، على الرغم من ظهورها في الثلث الأخير من الرواية فقط. يتعرف الراوي على سي إدريس في بداية الأمر في مجلس ضم سي الحبيب حيث يعترف سي إدريس بأنه مدين لسي الحبيب بكل شيء في حياته وبشكل خاص في نجاحه لأنه ساعده في السفر إلى أوروبا حيث وافاه الحظ وعاد ثرياً وقوياً.

وشخصية سي إدريس شخصية قريبة إلى حد غير قليل من شخصية «غاتسبي العظيم» في رواية سكوت فتزجيرالد المعروفة. فهو أيضاً

حديث النعمة، ونجح في تسلق السلم الاجتماعي وسلم الثروات بسرعة وبطريقة غامضة أيضاً. وهو مثله يمارس لعبة الحياة الحسية بما فيها من شرب ومقامرة وجنس وطعام بافراط. وهو أيضاً يراهن على أن يكسب المرأة التي يريد. فإذا ما كان غاتسبي قد قرر أن يكسب حب (ديزي) وينتزعها من زوجها، فإن سي ادريس يراهن سي الشرقي على أن يفوز بـ (رقية). وقد نجح في ذلك ولكن بطريقة درامية مدروسة، لأننا نكتشف فيما بعد أنه كان عنيفاً، لكنه في النهاية يحقق هدفه الغامض: تدمير حياة سي الحبيب، إذْ يعترف سي إدريس في أحد لقاءاته بسي الشرقي بأنه يخطط للانتقام من سي الحبيب الذي أهانه وتجاهله أكثر من مرة، وأنه قادر على فعل ذلك وخاصة أن «الجميع يريدون نهايته» كما يقول. بل إنه يعترف صراحة بعزمه على تحطيم «الجاموسات الثلاث» مرة واحدة ويقصد بها: سي الحبيب، ورقية وسي الشرقي. ومن هنا يبدأ بالتخطيط المدروس - ربما وحده أو بالتعاون مع جهات أخرى ظلت وراء الستار - وهي تفاصيل راح الراوي يكتشفها تدريجياً على طريقة التحقيق البوليسي عن طريق الإصغاء إلى أحاديث وشهادات واعترافات الآخرين: فقد أوقع أولاً (رقية) في حبائله - وربما كانت هي تخطط لمثل ذلك معه، ثم خطط لإبعاد سي الشرقي عن المدينة عن طريق إرسال برقية تبلغه بمرض أمه، ظهر فيما بعد انها برقية مزورة، وإن أمه لم تكن تعاني من أي مرض، وبالتالي تركت الرحلة تأثيراً صحياً سلبياً على صحة سي الحبيب. وعندما عاد سي الحبيب إلى مدينة المحمدية وصعد إلى شقة (رقية) وجدها في أحضان سي إدريس مما عجل بانهياره وإصابته بالنوبة القلبية التي جعلته يرقد في المستشفى بين الموت والحياة

في حالة غيبوبة، وكأنها غيبوبة مقصودة مطلوبة لواحد من رموز حركة النضال الوطني، وقد تكون رمزاً سياسياً لغيبوبة الوعي السياسي أو لأحد أوجهه الوطنية المعروفة.

لكن اللعبة التي لعبها (سي إدريس) لم تمر بسلام فها هو، مرة أخرى مثل غاتسبي ينتهي نهاية مأساوية. فمثلما يُقتل غاتسبي، كذلك يُقتل (سي إدريس) في الشقة التي تقيم فيها (رقية)، ويبدو أن أصابع الاتهام، وبشكل خاص تلك التي وجهتها الشرطة كانت موجهة إلى (سي الشرقي) الذي كان بدوره يعتقد بأن الفاعل الحقيقي ربما يكون «سي قب» ذلك الكائن الغبي، ولكن الطيب القلب الذي كان يحترم سي الحبيب) ويعرف خيوط اللعبة القذرة التي أدت إلى تحطيمه، لذا رجا سي الشرقي أن يمنحه مفتاح الشقة التي كانت تقيم بها رقية، وربما كان هذا هو آخر عمل قام به قبيل رحيله إلى أوروبا، لكن سي الشرقي يظل صامتاً، ويتخلص من التهمة لأنه كان مدعواً تلك الليلة إلى حفلة لدى عائلة أحمد وبعض ضيوفه وأصدقائه.

لقد استطاع المؤلف، وبشكل خاص في الأقسام الأخيرة من الرواية من تجميع خيوط الأحداث بمهارة وفنية عاليتين، متجنباً كافة أشكال التقرير والمباشرة. فعندما يستيقظ الراوي/البطل سي الشرقي على صوت صرخة مفاجئة يتصور بأن قب قد قتل (رقية) فيقول:

«قب... أغبى إنسان رأيته في حياتي...» «يا له من غبي! أقتلها في مثل هذه الساعة؟» لكن الطرقات على بابه توقظه وتخبره الخادمة المرعوبة بوجود دمٍ في شقة الجزائري التي تقيم فيها رقية

« من؟

«لا أدري... رجل في شقة سي الجزائري.. دم ُفظيعٌ..

- رجل؟

- نعم..

الحمدُ لله.. ليست رقية إذاً..»

ويعيد الراوي تجميع الأحداث وتنظيمها، ويقع تحت طائلة استجواب رجال الشرطة الذين يطلعون على مفكرته الشخصية التي سجل فيها الكثير من الاعترافات والأحاديث عن رقية وسي إدريس وسي الحبيب، وربما كان من المفيد - من الناحية التأليفية - تخصيص مساحة أكبر لها داخل بنية السرد الروائي لخلق نوعٍ من المغايرة في السرد.

من كل ذلك نلاحظ أن ايقاع الحدث الروائي المتوتر، يتصاعد نحو ذروة تراجيدية غير متوقعة. فالنصف الأول من الرواية كان محتشداً بالأفعال الحسية والجنسية البريئة من الظلال التراجيدية، لكن الأحداث تأخذ في الثلث الأخير من الرواية بالسير نحو نهايات فاجعة ودموية تؤدي إلى تحطيم حياة سي الحبيب ورقوده الأزلي في غيبوبة دائمة في المستشفى، ومن ثم إلى مقتل سي إدريس الغامض: ترى هل يمكن أن نتذكر مرة أخرى رواية «غاتسبي العظيم» ونقول أن هذه النهاية المأساوية هي أيضاً - مثل روايسة فترجيرالد المذكورة - إشارة صريحة إلى انهيار الحلم الحسي المغربي وإلى تفكك ثنائية الجنس/السياسة في الحياة المغربية. وهل كان البطل المتماهي مع الراوي مكتفياً بفتح عدسة كامرته على سياق الأحداث العفوي، أم أنه كان يخطط مسبقاً لمثل هذا التصعيد التراجيدي الفاجع الذي غيَّم على كل ما هو جنسي ومحسوس ودنيوي. بل أهي إشارة ما إلى موقف وجودي وعبثي من الحياة، حيث

يتحول المجهود البشري الواعي والجاد إلى فعلٍ عبثيٍ لامجدٍ، ذلك أن الإنسان محكومٌ عليه بالمعاناة الوجودية في هذه الحياة؟ هذه وغيرها هي أسئلة تحرض القارئ، بكل تأكيد، على تقديم قراءات وتأويلات عديدة لحركة الأحداث الروائية، التي يتركها المؤلف في ذروتها مفتوحةً على الوعي التأويلي الحر للقارئ نفسه ولمستوى تلقيه واستجابته.

وبعد يمكن القول إن هذه الرواية تمثل محاولة جادة وجريئة للاقتراب الحميم إلى قاع الأحداث وهي أيضاً سعي للاكتشاف واختراق المجهول والوصول إلى تخوم الحقيقة عن طريق الانطلاق من الجزئي إلى الكلي، من البريء إلى المدنس، من الظاهر إلى الباطن.

وكما سبق أن لاحظنا يتماهى في هذه الرواية الراوي مع البطل في لون من السردي الذاتي الذي يوظف ضمير المتكلم، ويتخذ هذا السرد مظهر الاعترافات الذاتية لتجربة شخصية داخلية، وفي الوقت ذاته يتخذ مظهر الشهادة لأفعالٍ روائية خارجية. فالراوي/البطل هنا هو شخصية ممسرحة داخل اللعبة السردية، لكن الفعل السردي لا يتحول إلى مرآة نرجسية للبطل/الراوي، بل يتسع عندما يتحول الراوي إلى مراقب لفعل خارجي موازٍ ومتزامن، فعل يتداخل فيه الجنس والسياسة والحياة داخل لُعبة معقدة ومحتشدة تكشف عن كثافة حسية مرئية وغير مرئية لفعل الحياة اليومية التي تخفي بدورها حركة لا مرئية لأفعال سرية تحرّك اللعبة السردية والحياتية بكاملها، وهو أمر يجعل الرواية مليئة بالتوتر والشد والتدفق والحيوية معاً. إنها رواية تزدحم بالرؤى والأصوات الغيرية المتصارعة التي ظلت تحاول تأكيد حضورها واستقلالها في الحكي والمشاركة والصراع والحضور داخل هذا الفعل الروائي المليء بالحياة والاحتدام والتوهج.

«سكر مُر» بَين «ميرامار»
وبين ميكانزم تيار الشعور

«سكر مر» للروائي محمود عوض عبد العال رواية تجريبية عربية جديدة، تشعرك من صفحاتها الأولى أنك أمام عمل روائي جاد يحاول أن يلتمس طريقه خلال المغامرة التكنيكية التي طرحتها الرواية العالمية المعاصرة. وأنت لا تعبأ كثيراً بعدم معرفتك المسبقة بكاتبها محمود عوض عبد العال، فالرواية تمتلك ثراءها الخاص الذي يجعلك مشدوداً إليها.

منذ اللمسات الأولى لهذا العمل الأدبي تتأكد أنك أمام روائي موهوب يحاول أن يقيم صرح روايته على استخدام «تيار الشعور» الذي راح يستهوي عدداً كبيراً من كتابنا المعاصرين، تجري أحداث الرواية - أو قل تداعيات أحداثها في وعي أبطالها خلال فترة زمنية وجيزة فإذا كانت أحداث ملحمة جويس المشهورة «يولسيس» تجيء خلال فترة يوم واحد أو أقل فإن أحداث «سكر مر» تجري خلال ساعة ونصف فقط.

تبدأ الرواية من اللحظة التي يبدأ فيها بطل الرواية ابراهيم زنوبيا - الموظف في شركة الطيران العربية بارتشاف كوب الشاي الدافىء عندما تدق ساعة المكتب مشيرة إلى الثامنة والنصف صباحاً وحيث يرفع ابراهيم زنوبيا الكوب ويسكب محتوياته في جوفه. وخلال هذا الحيز

الزمني المحدود تتحرك الأحداث الروائية بشكل أقرب إلى الحركة الروائية التقليدية المحددة بزمن تقويمي اعتيادي. إذ خلافاً لمعظم كتابات ممثلي روايات تيار الشعور لا نجد ذلك التداخل بين أبعاد الزمن المختلفة: الماضي والحاضر والمستقبل فالحركة منظمة، اعتيادية كما أننا لا نجد أنفسنا في منطقة لا وعي متخلخل تتبعثر فيها الكلمات والصور وتنثال التداعيات اللفظية والسيكولوجية بما يلائم الحالة السيكولوجية للأبطال. ولذا فالقاص غالباً ما يلجأ إلى نوع من المنولوج الداخلي وإلى التسجيل المنطقي لأفكار ومشاعر وأوهام البطل. وهذا كما يشير ليون ايدل في «القصة السيكولوجية» لا يضع الرواية في منطقة تيار الشعور، لأن هذا التيار يفترض اللامنطقية والتشتت وعدم التركيز بخلاف المنولوج الداخلي الذي هو عبارة عن تفكير منظم موزون، أو هو تعبير بالكلمات عن «لغة اللسان». وهو أسلوب سبق أن ظهر في كتابات دستوفسكي وبعض روائيي القرن التاسع عشر (ليون أيدل).

ويحافظ الروائي في «سكر مر» على تقليد مهم من تقاليد هذا النمط التجريبي: وهو تثبيت نقطة ارتكاز واقعية تمثل اللازمة الخارجية التي يعود إليها البطل بين آونة وأخرى. وتتمثل هذه اللازمة في حركة كوب الشاي أمام ابراهيم زنوبيا في مكتب شركة الطيران. إلا أن المسألة التي تثير الاعتراض هنا كما يشير الدكتور حمدي السكوت في مقدمته للرواية هي محاولة عدم الاكتفاء بالغوص داخل ضمير البطل الرئيسي فقط، بل محاولة الغوص داخل ضمير الأبطال الآخرين من خلال نقطة الارتكاز والوعي ذاتها. ورغم أن كاتب المقدمة قد حاول أن يجد تبريراً لذلك، إلا أن هذا الاعتراض يظل مشروعاً وربما يعود ذلك إلى طبيعة اللازمة التي استخدمها الروائي في روايته هذه.

فمن المعروف مثلاً أن الروائي يستطيع أن يستكشف أعماق أكثر من بطل واحد خلال تيار الشعور كما فعلت فرجينيا وولف في روايتها «إلى الفنار» إلا أن ذلك ينبغي أن يتم عبر تحديد لازمة عامة وشاملة تجعل هذا الانتقال من شخص لآخر مبرراً مقبولاً. بينما تتحرك اللازمة في «سكر مر» خلال منطقة ضيقة هي حركة ارتشاف كوب الشاي من قبل ابراهيم زنوبيا بين الثامنة والنصف وحتى العاشرة. وهذه اللازمة تعطي الروائي الحق في الغوص في ضمير بطله الرئيسي أما الانتقال لاستبطان لا وعي الشخصيات الأخرى التي هي في مواقع بعيدة عن منطقة الارتكاز فلا يبدو مبرراً لوجود حاجز زمني ومكاني حاد. ولذا فإن بالامكان. في الكثير من المواقع الاستغناء عن مثل هذه اللازمة، لأنها لا تلعب دوراً حاسماً في تكامل التكنيك الروائي، اللهم إلا في دورها كفاصلة للانتقال من نقطة إلى أخرى. وكان بالإمكان استبدالها – في المواقع المذكورة – بانتقالات اعتيادية كاستخدام الترقيم والعناوين الفرعية المقطعية، أو باستخدام النقاط الفاصلة أو بالتمييز بين الحروف الطباعية وغيرها من الوسائل التكنيكية المعروفة.

إن ذلك لا يعني أنه يجب الاستغناء عن مثل هذه اللازمة هنا، بل المقصود هو ضرورة استخدام لازمة أكثر اتساعاً وشمولاً تكون مركزاً فعلياً لكل الشخصيات الأخرى. ففي إحدى قصص فرجينيا وولف مثلاً تكون دقات ساعة (بغ بن) هي اللازمة الثابتة، وهي لازمة تصلح لأن تكون مركزاً لتداعيات جميع شخصيات الرواية ضمن مجال تأثيرها المحدد. وفي رواية أخرى تكون اللازمة مراقبة سقوط الأوراد، أو سقوط المطر ونقره على زجاج النافذة. وقد يكون الحوار أحياناً وبعض كلماته

المحفزة - مصدراً لمزيد من التداعيات كما هو الحال مثلاً في رواية اسماعيل فهد اسماعيل القصيرة «الحبل»، أو كما هو الحال في «إلى الفنار» ذاتها. فعندما يقول المستر رامسي «كلا ينبغي أن لا نذهب إلى الفنار» يكون هذا القول سبباً لتداعيات عديدة لدى السيدة رامسي ولدى ولدها جيمس رامسي.

نحن هنا لا نريد طبعاً أن نضع اشتراطات معينة لأي تكنيك روائي، ولسنا بصدد توكيد بناء حديدي صارم للرواية المعاصرة، إلا أننا بصدد البحث عن شرعية استخدام الأساليب التكنيكية التجريبية في الرواية العربية ونحاول تجنيب السقوط في اغراءات التجريب التكنيكي دونما ضرورة ملزمة.

وعموماً فإن صاحب «سكر مر» قد لجأ إلى هذه الحيلة التكنيكية لمحاولة تجميع خيوط مصائر أبطاله وتركيزها خلال حركة مصممة بعناية وتخطيط. وهي في جوهرها عملية كشف لحياة مجموعة من النماذج المنسحقة المهزومة التي تحاول أن تتشبث بوجودها وبوهم السعادة والمستقبل وهي تدرك في قرارة أعماقها بأن الأرض تهتز تحت أقدامها. وهي لهذا تبدو لنا - في الجوهر - صورة أخرى لعالم شخصيات نجيب محفوظ في «ميرامار». فهي رواية شخصيات - بالمفهوم الذي يؤكده أدوين موير في «بناء الرواية»، بمعنى أنها تهتم برسم الشخصيات الروائية وكشف عواملها حيث يبدو الحدث بالنسبة لها مجرد وسيلة للكشف عن سلوك هذه الشخصيات وأبعادها. وشخصيات «سكر مر» تلتقي في مكان واحد أيضاً يشبه إلى حد كبير المكان الذي يلتقي فيه أبطال «ميرامار».

في رواية نجيب محفوظ يلتقى أبطال الرواية في مكان ثابت هو بنسيون في الاسكندرية تديره اليونانية «ميرامار» حيث نروح نتعرف بالتدريج إلى أبطال الرواية، وهم مجموعة من النماذج الاجتماعية والطبقية التي تحس بانسحاقها وهزيمتها، يحاولون التشبث بوهم اسمه السعادة أو المال أو المستقبل. ويحاول نجيب محفوظ في روايته تلك أن يقدم لنا حركة الأحداث خلال (زوايا نظر) متباينة: فتارة يقدمها لنا خلال عيني (عامر وجدي)، وتارة خلال عيني (حسن علام)، وأخرى خلال عيني (منصور باهي) وهو في ذلك يستخدم تكنيك لارنس دوريل في «الرباعية الاسكندرانية» حيث يحاول دوريل أن يقدم الحدث الواحد خلال منظار شخصياته المختلفة، وهو أيضاً يلتقي مع الكثير من الخصائص التعبيرية لرباعية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله».

وفي سكر مر، يقدم لنا القاص أبطاله خلال مكان واحد أيضاً - وفي الاسكندرية بالذات - وذلك في شقق عماره واحدة حيث نتعرف إلى أبطال الرواية الرئيسين. حيث نتعرف إلى «ابراهيم زنوبيا» الموظف في شركة الطيران والشاعر الفاشل الذي يسير تدريجياً نحو الجنون، ويحلم بأن يبايعة العالم أميراً للشعراء. كما نتعرف إلى (عصام الترجمان) الطالب الفاشل في كلية العلوم الذي طرده أبوه لسوء سلوكه فاشتغل في التجسس ووقع فريسة للخوف والقلق وانتهى أمره إلى الجنون. ونجد في الراوية أيضاً المسيو (نانا) - اليوناني - وهو مستشرق فاشل، ترك اليونان وجاء إلى الاسكندرية بحثاً عن جثة الاسكندر الأكبر وانتهى به المطاف إلى السجن بعد أن سقط عدد من الناس في أحد الآبار التي كان يحفرها بحثاً عن المقبرة. ونتعرف في هذه الرواية إلى شخصيات أخرى

مثل شخصية العم سلطان - حارس العمارة وابنته محروسة. ونلتقي أحياناً بفتاة أخرى هي «ناهد» التي تشارك عصام الترجمان أعمال التجسس. وبالإضافة إلى ذلك فهناك نموذج آخر هو نموذج التلميذة التي يدرسها (ابراهيم زنوبيا).

ونلاحظ من هذا التوزيع للشخصيات الروائية تماثلها مع شخصيات نجيب محفوظ في ميرامار. «فشخصية (عصام الترجمان) - المغامر والجاسوس واللا أخلاقي» هي صورة أخرى لشخصية (سرحان البحيري) الشاب المغامر الطموح الذي يسلك طريق المغامرة والتهريب لكي يستطيع تسلق السلم الطبقي وينتهي نهاية فاجعة مماثلة لنهاية (عصام الترجمان).

كما أن شخصية «محروسة» هي صورة أخرى لشخصية زهرة «في ميرامار» ويمكن القول أيضاً بأن مستر «نانا اليوناني» يمتلك الكثير من الملامح المماثلة لشخصية العجوز اليونانية (ميرامار) صاحبة البنسيون.

ونلاحظ أيضاً أن أبطال «سكر مر» يشتركون مع أبطال «ميرامار» في أنهم يسيرون نحو نهاية فاجعة واحدة: الهزيمة والخيبة - الجنون - الموت. وهم يسيرون نحو هذه النهاية الفاجعة لأنهم لم يستطيعوا التلاؤم مع الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي شرعت الثورة بارسائها بسبب ضرب مصالحهم الاقتصادية والسياسية، ولذا فهم - بعيداً عن إعادة النظر في مواقعهم بشكل واقعي - ينزلقون إلى تسلكات فردية خطرة تقودهم إلى الكارثة. وفي الوقت الذي حاول فيه نجيب محفوظ رصد التجربة الواحدة خلال منظار أبطاله المختلفين - على غرار «الرباعية الاسكندرانية» - يلجأ صاحب «سكر مر» إلى النظر إلى الأحداث خلال

لا وعي هؤلاء الأبطال وخلال رحلة تيار الشعور والتداعيات الداخلية في حركة مكثفة متجنباً في ذلك الكثير من عناصر التكرار في «ميرامار».

وعموماً فإن رواية «سكر مر» تظل، رغم كل شيء، محاولة جريئة وطيبة في الرواية العربية، تحفز في القارئ الرغبة في التأمل والتفكير العميق.



القصة القصيرة في العراق:
تأسيس شعرية سردية واعية

هذه ليست أول (أنثولوجيا) أو مختارات في القصة العراقية،وبالتأكيد لن تكون الأخيرة.فقد سبق أن صدرت أكثر من (أنثولوجيا) قصصية باللغة العربية،اضافة الى(أنثولوجيات) قصصية أخرى باللغات الأجنبية. وهذه المختارات لا تزعم انها سوف تتجاوز أو قد تتخطى بقية المختارات،لكنها تتطلع الى الشمول والكمال والموضوعية،وان كانت تدرك ان ثغرات أو فجوات معينة لابد وأن تظهر،وان بعضها مما لايمكن تفاديه بسهولة.حسبها إذاً انها تمثل اضافة جادةوايجابية فى زمن أصبحت فيه المختارات تقليداً ثقافياً وحضارياً مهماً،لأنها الخطوة الأولى للتعريف الشامل بتجربة قصصية وشعرية في ثقافة معينة،ولهذا فهي تلعب دور الرسول والسفير الذى يقارب بين الثقافات والشعوب في عالم يضج بالثقافة والاعلام والاتصالات.

وتجربة القصة القصيرة في العراق،هي بالتأكيد جزء من تجربة القصة القصيرة في الثقافة العربية منذ مطلع هذا القرن، وهي ايضاً غير مقطوعة عن تطور التجربة القصصية في الآداب العالمية،كما انها من جهة ثانية وثيقة الصلة-من الناحية التأريخية والسوسيولوجية- بنشوء

الثقافة الوطنية القومية في العراق في القرن العشرين وبالذات منذ نشوء الدولة العراقية بعد الحرب العالمية الأولى،وتحديداً كثمرة مباشرة لثورة العشرين في العراق.

وعمر التجربة القصصية العراقية طويل قياساً الى تجارب قصصية عربية فتية،وهو يكاد يضاهي بعض الشيء اعمار التجارب القصصية في بلاد الشام ومصر،أو يتزامن معها.لقد اقترن معها ظهور القصة القصيرة في العراق بتبلور مستوى جديد من الوعي الثقافي والسياسي والاجتماعي في المدينة العراقية التي راحت تتسلم تدريجياً،عبر شرائحها الاجتماعية والطبقية الفتية،قيادة المؤسسات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية،من الطبقات والشرائح الاجتماعية الإقطاعية وشبه الإقطاعية التي خلفتها عهود السيطرة العثمانية الطويلة على العراق والوطن العربي من جهة وعهود السيطرة الاستعمارية من جهة اخرى ولهذا فقد اكتسبت التجربة القصصية منذ بدايتها ملامح وطنية وقومية واجتماعية، في محاولة للتعبير عن تبلور الوعي الوطني والقومي وظهور الملامح الجنينية لشخصية الفرد العراقي المدني في مجتمع يتطلع الى تحديث بناه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ليلتحق نهائياً بالعصر الحديث.فكانت الواقعية التي كانت تقترب من الواقعية الانتقادية والطبيعية أحياناً خيار القاص العراقي، لأنها كانت الخيار الوطني الملائم لوعي المرحلة ولوعي المبدع آنذاك. وشهدت العشرينات والثلاثينات مرحلة الريادة في الكتابة القصصية و التي تمثلت في اعمال قصاصينّ أمثال:محمود احمد السيد وذو النون ايوب وجعفر الخليلي وعبد المجيد لطفي ويوسف متي

وانورشاؤول وعطاء امين وغيرهم. لقد اتسمت معظم كتابات هذه المرحلة،شأنها شأن أية بداية جديدة في جنس ادبي جديد،بهيمنة الأهداف والمضامين والموضوعات الاجتماعية،التي تهدف الى الاصلاح الاجتماعي والسعي لتأسيس قيم اجتماعية وحضارية حديثة،كما كانت تقترب في تقنياتها وأساليبها من فن المقالة واحياناً المقامة،ولاتعنى بما فيه الكفاية بالبنية السردية وقضايا وجهة النظر والتبئير وبناء الشخصية وتوظيف الضمائر السردية بطريقة ملائمة. فكان السرد الخارجي الموضوعي، المتسم بحضور الراوي كلي العلم، والمقترن دائماً بتدخل المؤلف،أو ذاته الثانية في السرد القصصي،هو السائد في الكتابة القصصية في تلك المرحلة، كما ان اللغة القصصية ظلت تنهل من لغة الصحافة والمقالة تارة ومن لغة الشعر والنثر الفني المورث كالمقامة والسيرة والمغازي وفن الخبر، وهي حالة كانت تنطبق على القسم الغالب من الكتابات القصصية العربية في المرحلة ذاتها،إلا أننا لم نكن نعدم وجود تجارب فنية لدى هذا القاص او ذاك تكشف عن تقنيات سردية ذاتية وحداثية،وهي تقنيات ستجد طريقها الى التجارب القصصية العراقية في الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية،وبالذات خلال عقد الخمسينات.

فقد كانت الخمسينات فترة خصبة وغنية في تاريخ الثقافة الوطنية والقومية فى العراق،فقد تبلور فيها نزوع حداثي واضح لتحديث البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع العراقي، وكانت الفاعلية الثقافية متقدمة ومتميزة آنذاك بشكل استثنائي، فكان ان ظهرت في العراق حركة الحداثة الشعرية العربية متمثلة في حركة الشعر التي قادها المثلث العراقي السياب-نازك-البياتي، كما تبلورت اتجاهات حداثية

مهمة في مجال الفن التشكيلي والمسرح والسينما والصحافة والجامعة.

وضمن هذا المخاض الابداعي انتقلت الكتابة القصصية، وبوعي ذاتي هذه المرة،الى مرحلة جديدة، يمكن ان تمثل موجة ثانية في مسيرة التجربة القصصية أو بمثابة الريادة الثانية -ولكن الفنية والحداثية- للكتابة السردية في الأدب العراقي.ولذا فقد بدأت التجربة القصصية الخمسينية تعلن عن قطيعتها الواعية عن تجربة الرواد.ولعبت كتابات عبد الملك نوري القصصية والنقدية المبكرة دوراً كبيراً في التبشير بالقيم الفنية والرؤيوية واللغوية للكتابة القصصية الجديدة.ويبدو ان للمؤثرات الاجنبية تاثيراً بارزاً في هذا التحول.فقد ذكر أحد الكتاب العراقيين في مجلة الآديب اللبنانية عام ١٩٤٩ وهو يتحدث عن سر التطور الذي حققه عبدالملك نوري الى ان ذلك يعود الى "مقدرته على التغلغل في خفايا الناسً والى مطالعته ودراساته إنتاج فطاحل القصة العالميين في الغرب" وهو ما أكده لاحقاً القاص فؤاد التكرلي،الذي انضم الى هذا التيار التحديثي في القصة العراقية عندما كتب عام ١٩٥٤ في مجلة "الأديب اللبنانية" : "ان المقاييس القصصية الفنية يجب ان تستمد من الاداب الأجنبية الغربية. ذلك ان الأدب العربي لم يعرف القصة، كما هي عليه في الآداب الفرنسية والانكليزية والروسية وغيرها" وهكذا راحت القصة القصيرة في الخمسينات تكشف عن ملامح سردية جديدة كما تمثلت في اعمال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ونزار سليم وبعض اعمال مهدى عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان ومحمد روزنامجي وعبد الله نيازي وفيما بعد اعمال نزار عباس وسافرة جميل حافظ وغانم الدباغ ومحمود عبد الوهاب ومحمود الظاهر ويحيى عبد

المجيد جيان، بدأت تتضح،في هذه التجارب الجديدة الملامح الحداثية للسرد القصصي، فراحت القصة القصيرة تميل الى التكثيف والتركيز وتخلق لغتها التعبيرية الخاصة مبتعدة عن المباشرة والتقرير وذلك عن طريق الموازنة بين عناصر السرد والوصف والحوار، ولكن دون تقيد جامد بشروط الحبكة والفعل،فراحت تتطور بوضوح مستويات التعبير والسرد الذاتي،وخاصة بالعناية بتوظيف المونولوج بأنواعه المختلفة،وبشكل اساس المونولوج الداخلي، والمونولوج المروي كما راح القاص يعنى بدرجة اكبر بالإفادة من طاقة الضمائر السردية وبالوصف، وأحياناً بالتحليل النفسي للشخصيات. وظلت، في أغلب هذه التجارب، الاتجاهات الواقعية المختلفة هي المهيمنة وفيها اتجاهات واقعية تقليدية تقرب من الطبيعية واخرى واقعية نقدية، اضافة الى ظهور اتجاهات واقعية جديدة تقترب في بعض معطياتها من الواقعية الاشتراكية.إلا أننا لانعدم وجود بعض الاتجاهات الفردية والذاتية المتمردة التي ستجد لها طريقاً واسعاً من خلال تجربة جيل الستينات في العراق.

لقد كان ظهور الجيل الستيني في القصة العراقية مقترناً بمخاض ثقافي وفكري واسع شمل الأصعدة الثقافية والإبداعية الأخرى في مجالات الشعر والنقد والرواية والرسم والمسرح، وهو مخاض خصب لم يقتصر على الأدب العراقي بل ساد الثقافة العربية، ووجد له تجارب عالمية موازية. ويمكن القول إن الستينات في الأدب تمثل الصحوة الفردية،المحبطة أو اليائسة في مواجهة حالة الانحطاط والإحباط والتراجع التي راحت تتعرض لها الحياة السياسية والثقافية في الوطن العربي في الستينات والتي اقترنت بهزيمة الخامس من حزيران وهيمنة

الأنظمة الرجعية والاوتوقراطية عليها وسحق المكتسبات الديمقراطية وحرية الفكر في عموم الوطن العربي. وإذا ما حاول القاص الخمسيني، الانطلاق من موقف اجتماعي وطني قومي إنساني، لمواجهة مظاهر التردي والانحطاط في المجتمع، والسعي لتقديم بدائل راديكالية أو ثورية ملتزمة،وجماعية، فإن القاص الستيني قد حاول أن يقدم رد فعله الذاتي والمباشر لحالة التردي والانحطاط هذه،ولذا اتسمت تجاربه بالتمرد والرفض وأحياناً بالعبث، وكشفت عن رؤيا تحريضية غاضبة تسعى- بشكل سلبي أحياناً-لتدمير المؤسسة الثقافية وقيمها الإبداعية، وان لم يفتقد هذا الموقف ذلك الهاجس الثوري ضد البنية التحتية،السياسية والاقتصادية،الذي لمسناه بوضوح عند القاص الخمسيني فقد مثلت الستينات نقلة مهمة في مسار القصة العراقية، استطاعت ان تنقل التجربة القصصية الى مسار الحداثة العريض بكل ما فيه من تجريبية وابتكار وتمرد. لقد بدأت تظهر بوضوح،ربما لأول مرة الكثير من الاتجاهات التجريبية في الكتابة القصصية،عن طريق خلخلة منطق السرد ، والتلاعب بالأنساق الزمنية والتوظيف الحر للغة القصصية، وظهور ملامح وعناصر غرائبية وعبثية وفنطازيا وكابوسية افادت من تجارب الوجودية والعبثية ومن كتابات كافكا بشكل خاص. وهكذا راحت القصة تتحرر من الأكاديمية والصرامة والرصانة لتتحول إلى أداة من أدوات التمرد والتحريض وربما التدنيس لما هو مقدس في العرف الفني والاجتماعي معاً.وفي هذه التجارب راح القاص الستيني يعنى عناية خاصة بالشكل والبنية السردية والمقطعية واللسانية للقصة القصيرة،فكان إن ظهرت بعض التنويعات السردية الطريفة والمبتكرة

في هذا الميدان.إلا إن أننا بحاجة إلى الاعتراف بأن التجربة القصصية الستينية لم تكن تجربة واحدة ومنسجمة. بل كانت هناك اتجاهات متفاوتة،ومتعارضة أحياناً،بعضها يتمرد على كل الصيغ الشائعة لغة ورؤيا وتقرب في ذلك من بعض الأشكال الحداثانية الغربية وبعضها الآخر يحافظ على درجة اكبر من الواقعية والرصانة يجعلها تشكل امتداداً للتجربة القصصية في الخمسينات. ويمكن القول إن تجارب سركون بولص وعبد الرحمن الربيعي وأحمد خلف وجليل القيسي وفاضل العزاوي ومحمد كامل عارف ومحمود جنداري وعبد الستار ناصر وموسى كريدي وجمعة اللامي ومحمد عبد المجيد وعائد خصباك وعادل عبد الجبار وعبد الستار الراوي وبرهان الخطيب وعبد الإله عبد الرزاق وحسب الله يحيى ويوسف الحيدري قد حاولت إن تشق لها طريقاً جديداً في مجال التجريب القصصي،بينما حافظت تجارب قصصية أخرى على الكثير من تقاليد ومنجزات القصة الخمسينية وقدمتها عبر منظور جديد ومنها تجارب غازي العبادي وفهد الأسدي وخضير عبد الأمير وديزي الأمير وعبد الأمير الحبيب وموفق خضر وسهيلة داود سلمان وزهدي الداودي ومحيي الدين زنكنة وعبد الرزاق المطلبي ومنير أمير،بينما راحت تجربة القاص محمد خضير تتخذ مساراً تطورياً متفرداً كاشفة عن رؤيا تعبيرية خاصة تجاه الأشياء والعالم وتنمو وفق منطق شخصي صرف طيلة ما يقرب من ثلاثة عقود.

لقد تركت التجربة الستينية بصمات واضحة على مجمل التجربة الإبداعية في الأدب العراقي ومنها على التجربة القصصية،وظلت الكثير من التجارب القصصية التي ظهرت خلال السبعينات والثمانينات .

والسنوات الأربع الأولى من التسعينات غير بعيدة عن المؤثر الستيني.إلا ان هذا الحكم لا يعني تجريد تجارب ما بعد الستينات من خصوصيتها وتميزها.فالتجربة السبعينية مثلاً حاولت ان تحقق نوعاً من الموازنة بين المنجز الخمسيني والمنجز الستيني. فقد خفتت في هذه التجارب تلك النبرة التمردية الغاضبة التي شاعت في تجربة الستينيين وحل محلها لون من الاستقرار النفسي والفني يقترن برغبة عميقة لاكتشاف أسرار اللعبة السردية وتحقيق لون من التوازن بين الموقف الاجتماعي -الذي شاع في الخمسينات - والموقف الفردي - الذي فجره الستينيون،فكان إن كشفت التجربة القصصية خلال هذه المرحلة عن نضج اعمق. واتسمت هذه المرحلة أيضاً بتواصل الستينيين وعودتهم التدريجية إلى حالة من الاستقرار والموضوعية بعد إن مرت العاصفة الستينية وتجاوزت لحظتها الانفجارية التشنجية الصاخبة. ومن أبرز كتاب القصة في السبعينات حميد المختار وشوقي كريم وعبد الستار البيضاني وجهاد مجيد ونعمان مجيد ومحسن الخفاجي وزعيم الطائي وفاضل الربيعي وإبراهيم احمد وعبد الله صخي وبثينة الناصري وعبد الخالق الركابي ولطفية الدليمي ومي مظفر وعالية ممدوح وأمجد توفيق وكاظم الأحمدي ومحمد سعدون السباهي وجاسم عاصي وناجح المعموري وفرج ياسين وعبد الجليل المياح ولطيف ناصر حسين وسعد البزاز ومحمد شاكر السبع وعلي خيون وناطق خلوصي ونجمان ياسين و وارد بدر السالم. ومن المفيد إن نؤشر هنا ، إن من الصعب تحقيق فرز جيلي أو عقدي لجميع القصاصين، وذلك بسبب التداخل بين التجارب من جهة وتداخله من جهة أخرى، فقد نجد قاصاً ظهر في الستينات، لكن تجربته القصصية لم تنضج أو تتضح إلا في السبعينات.وهذا الأمر ينطبق

بشكل خاص على تداخل الأصوات والتجارب بين السبعينات والثمانينات مثلا، إذ تحول الكثير من قصاصي السبعينات إلى رموز أساسية في الثمانينات التي اتسمت بالتأثيرات الواضحة لأدب الحرب على التجربة القصصية التي راحت تتحرك باتجاهين متعاكسين للغاية:إتجاه ينحو إلى تصوير الجوانب المختلفة التي أفرزتها الحرب،واتجاه آخر ينحو للابتعاد عن تجربة الحرب والبحث عن مساحات بيض أو ساكنة في التجربة القصصية،فكانت تجربة هذا الجيل غنية وواسعة، وقد برز خلال الثمانينات عدد غير قليل من القصاصين الجدد إضافة إلى تواصل كتابات قصاصي الأجيال السابقة.ومن قصاصي الثمانينات :محمد حياوي وجمال حسين علي وسامي المطيري ويعرب السعيدي،ومهدي جبر،ومحمد احمد العلي وحامد الهيتي وعادل كامل وميسلون هادي وابتسام عبد الله وناصرة السعدون وهادي الجزائري وسعد محمد رحيم وعالية طالب وإرادة الجبوري وثامر معيوف وعبد الرضا الحميد وفيصل عبد الحسن حاجم وجاسم الرصيف وحسن العاني وصلاح الانصاري وحمدي مخلف وعباس محسن خاوي وعبد عون الروضان وعدنان الربيعي وفاتح عبد السلام ومحمد مزيد ومكي زبيبة وهادي الربيعي وغيرهم، كما بدأ اتجاه حداثي وتجريبي،راح يتضح بشكل خاص في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات دشنه في الواقع قصاصون ستينيون وسبعينيون أمثال محمد خضير واحمد خلف ومحمود جنداري وجهاد مجيد وجليل القيسي ونعمان مجيد وحسن مطلك، يتسم بمحاولة العودة إلى الأسطورة والتاريخ والفنتازيا ويلجأ أحياناً إلى الاستعانة بلغة تراثية وحكائية،وهو اتجاه جريء يحاول إن يصحح المسيرة الابداعية للقصة القصيرة ويرفعها إلى مرتبة جديدة،وقد

انضم بعض قصاصي الثمانينات المتأخرين وبعض قصاصي التسعينات إلى هذا الاتجاه التجريبي كما هو الحال في تجارب القصاصين :قصي حسن الخفاجي و لؤي حمزة عباس وطاهر عبد مسلم وعلي السوداني وكاظم حسوني ومحمد إسماعيل وفيصل ابراهيم وسعدي عوض وإسماعيل عيسى وصلاح زنكنة،وصلاح صلاح وغيرهم.

ويمكن القول،تأسيساً على ما تقدم ،إن تاريخ القصة القصيرة في العراق هو تأريخ تأصيل لون ٍ أدبي جديد وتجذيره في ضميرنا الأدبي والثقافي، وهو أيضاً تأريخ اصطفاء لغة قصصية جديدة،راحت تتخلص تدريجياً من كل مظاهر المباشرة والتقليدية،لغة تمتلك بلاغتها الخاصة وتستمد شعريتها من قوانين نوع أدبي جديد،له خصوصيته وشروطه،ولكنه لون مفتوح قادر على الالتحام بالأنواع الأدبية الأخرى،بل وحتى الالتحام بضروب الفن والتعبير الأخرى كالسينما والمسرح والفن التشكيلي وأحياناً الصحافة والتاريخ والموسيقا والفلسفة. فكان إن انتقلت القصة القصيرة - وكل ضروب السرد - من مظاهر السرد الخارجي،الموضوعي القائم على هيمنة الراوي كلي العلم (أو الشامل) والذي وجدناه في معظم تجارب جيل الرواد في فترة ما بين الحربين خاصة،إلى مظاهر السرد الذاتي القائم على استبطان وعي الشخصية القصصية وتوظيف المونولوج والضمائر السردية المختلفة وإقصاء مظاهر تدخل المؤلف وإنضاج رؤى وأدوات قصصية جديدة تعيد التعامل أحياناً مع الموروث التاريخي واللغوي وفق منظورات متجددة،كما تكشف بعض مستوياتها عن نزوع تجريبي يفيد من بعض التقنيات السردية الحديثة مثل البعد الغرائبي والفنتازيا،واعتماد

المخطوطات والوثائق التأريخية،إضافة إلى بعض مظاهر ما وراء السرد meta-narration القائم على وعي المؤلف بأدواته السردية بطريقة مدركة وقصدية أحياناً. والتجربة القصصية،منذ مطلع التسعينات،خاصة،تتسم باشتراك فعلي لمثلي معظم الأجيال القصصية منذ الخمسينات،وحتى الوقت الحاضر،وتؤكد بشكل خاص استمرار حضور الجيل الستيني وقدرته على التطور والاضافة،كما تؤشر تجربة التسعينات القصصية ظهور مجموعة جديدة من الأصوات القصصية الشابة التي بدأت في الثمانينات والتي حاولت ان تؤكد حضورها اليومي في الساحة الثقافية،وأفادت بشكل خاص من فرص النشر المختلفة في الصحف والمجلات، وقدمت هذه الأصوات مجموعة من التنويعات السردية في مجال القصة القصيرة جداً،وافادت من انفتاح السرد القصصي على بقية الأنواع الأدبية والفنية فخلقت لوناً من السرد القصصي الذي يقترب من مفهوم النص أو الكتابة، بلغة تقترب أحياناً من النزعة "التعبيرية" ،لكن اتجاهات أخرى مازالت تعنى بدرجة أكبر بالرصد الموضوعي أو الشيئي،وأخرى تفيد من الواقعة الخارجية ومن المرجع اليومي والتأريخي. وبشكل عام لا يمكن حصر التجربة القصصية في النصف الأول من التسعينات في اتجاه واحد فقط،بسبب حضور عدد غير قليل من الاتجاهات السردية المتعايشة والمتصارعة معاً،مثل الواقعية والواقعية النقدية والواقعية النقدية والواقعية الحديثة المنفتحة على الواقعية الاشتراكية والتعبيرية والسريالية والغرائبية والرمزية وغيرها.

لقد كانت القصة القصيرة في العراق منذ بواكيرها قي الربع الأول من هذا القرن من التجارب القصصية العربية المتقدمة،وكانت تتزامن أحياناً والتجارب القصصية العربية الأخرى التي سبقتها بعض الشيء

في مصر والشام.والواقع إن تطور القصة القصيرة في العراق لم يكن بعيداً عن المؤثر العربي،وعن التفاعل مع الاتجاهات والتجارب القصصية المختلفة.لقد أفاد القاص العراقي في فترة ما بين الحربين من تجارب قصاصين عرب أمثال محمود تيمور و جرجي زيدان ومصطفى لطفي المنفلوطي،كما تفاعل خلال الخمسينات مع كتابات يوسف إدريس ويوسف الشاروني والسحرتي وأمين يوسف غراب ونجيب محفوظ واقتربت القصة الستينية العراقية في مستواها من التجربة القصصية العربية في الستينات ممثلة في تجارب إبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وصنع الله ابراهيم وغسان كنفاني و حيدر حيدر وزكريا تامر وحنا مينه والطيب صالح وتوفيق فياض ومحمد البساطي وأبو المعاطي أبوالنجا وجبرا ابرهيم جبرا وعبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وغيرهم. وظلت هذه القصة تتفاعل منذ الستينات مع الاتجاهات الجديدة في القصة العربية، وأفادت بشكل خاص من منجزات القصة الوجودية والعبثية والواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية والرواية الجديدة في فرنسا في تجارب الني روب غريية،ومن تجارب فردية معينة مثل كافكا وبورخس وهمنغواي وجيخوف وماركيز وفوكنر وجيمز جويس وفرجينيا وولف وغيرهم.

لقد استطاعت القصة القصيرة في العراق إن تمتلك سماتها الحداثية الخاصة التي تجعلها تقف اليوم جنباً الى جنب مع التجارب القصصية العربية المتقدمة،وهي تكشف يوماً بعد يوم عن قدرة مدهشة على التطور والاضافة وارتياد آفاق جديدة في الكتابة السردية،وصولا الى تأسيس شعرية سردية واعية من طراز جديد تتسم بكسر السياق الخطي البسيط

في السرد والسعي إلى خلخلة البنية السردية التقليدية والسعي لخلق لغة قصصية جديدة وإعادة صياغة وإنتاج اللغة التراثية وفق مسارات معاصرة والاهتمام بخلق مراكز متعددة للرؤيا داخل النص القصصي،وإتاحة الفرصة،أحياناً، أمام التعددية الصوتية عن طريق خلق لوحات قصصية متشابكة واستبطان وعي عدد أكبر من الشخصيات القصصية الممسرحة أو الغائبة،والدمج بين الحاضر والماضي وخلق حالة من الايهام والتخييل التي تفيد أحياناً من الرؤيا الكابوسية والحلمية والفنتازية والمزج الخلاق بين الغرائبي والواقعي في فضاء البنية السردية ومحاولة الافادة من أقصى درجات الترميز والأيحاء والتفلسف أحياناً عن طريق استقراء التجريدي والذهني مما هو حسي وبصري وملموس،ضمن إطار تجريبي متنوع المستويات،وخلق حالة من التوتر الداخلي والعناية بتكثيف التجربة القصصية وزيادة احتدامها بطرق لسانية وخارج- لسانية،وبالافادة من بعض معطيات الكتابة الحديثة،وبشكل خاص مما يسمى ببنية النص التي تتسع أحياناً إلى فضاءات خارج سردية مستقاة من بقية الأجناس الأدبية والفنية.

..وبعد فإن أقصى ما تطمح اليه المختارات الحالية هو محاولة تقديم قراءة شاملة لمسيرة القصة العراقية خلال هذا القرن، وهي مسيرة تمتد إلى أكثر من ثمانية عقود، ظهرت خلالها مجموعة من الأجيال القصصية بدءاً بحركة الريادة في الربع الأول من القرن العشرين وفي فترة مابين الحربين وانتهاء بالفترة الراهنة. وقد حاولت هذه المجموعة إن تقدم تمثيلاً أميناً وشاملاً لمختلف الاتجاهات والتجارب والأصوات القصصية في فضاء التجربة القصصية في العراق،وهي تتطلع الى تعريف القارىء العربي بهذه الاتجاهات ولتكون رسول محبة وجسراً للتواصل والتفاهم المشتركين.



بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي
النص، والنص الغائب في قصص محمود جنداري

تمثل تجربة القاص محمود جنداري، وبشكل خاص في قصصه القصيرة الخمس التالية: «مصاطب الآلهة»[١] و«زو - العصفور الصاعقة»[٢] و«القلعة»[٣] و«العصور الأخيرة»[٤] و«عصر المدن»[٥] محاولة جريئة لخلخلة منطق السرد، وخلق بنية سردية مغايرة يلتحم فيها الواقعي بالميثولوجي والحسي بالتجريدي والمرئي باللامرئي والمنطقي بالغرائبي، والملحمي بالغنائي، وتلتحم فيها الخطابات السردية الحديثة بخطابات ملحمية وميثولوجية قديمة.

وتلتقي هذه التجربة مع تجربة ابداعية متميزة لها خصوصيتها الإبداعية هي تجربة القاص محمد خضير الأخيرة في قصصه «الحكماء السبعة»[٦] و«رؤيا البرج»[٧] و«صحيفة التساؤلات»[٨]، ومع تجارب فردية محدودة لعدد من القصاصين العراقيين الآخرين التي بدأت بالظهور منذ منتصف الثمانينات، واتخذت لها من مقولة «النص»[٩] بنية إطارية وسردية عامة في الغالب.

ولذا فإن القارئ الاعتيادي الذي يقرأ قصص محمود جنداري هذه قد يصاب بصدمة مؤقتاً وقد يكف عن القراءة، لأن ما يقرأ لا يتفق وافق

توقعاته أو «أفق انتظاره» بمصطلحات نظرية القراءة والتلقي. فهذا القارئ يتوقع أن يتعرف إلى بنية سردية اعتيادية، ولا نقول تقليدية، وإلى مناخ قصصي مألوف له منطقه الخاص واجناسيته السردية المستقرة نسبياً، إلا أنه سيجد نفسه في فضاء سردي مغاير تماماً لما ألفه. ولا أريد أن أوحي بأن البنية السردية في هذه القصص تتباين كلياً مع الملامح الأجناسية للسرد القصصي، بل تظل تمتلك ثوابتها المرنة المتبدلة المتمثلة في وجود بنية نصية لسانية وراوٍ يدير السرد، ومروي له يتلقى هذا السرد.

جميع قصص محمود جنداري الخمس هذه متموضعة في الزمن الماضي، وبالذات في زمن الحضارات العراقية القديمة وهي تستلهم ملامح وعناصر تراثية وملحمية وميثولوجية من هذا الزمن، وتعيد إنتاجها في خطاب سردي حداثي، وهي كما لاحظنا تقيم تناصاً، على مستوى الخطاب، مع خطابات ملحمية عراقية ملحمية وميثولوجية معروفة، منها ملحمة (جلجامش)[١٠] على سبيل المثال، حتى يمكن القول بأن هذه الخطابات الملحمية هي بمثابة النص الغائب الذي يضخ الدم إلى عروق النصوص الراهنة.

أربع قصص من أقاصيص محمود جنداري تبدأ بالفعل الماضي وتحيل إلى زمن سابق، تاريخي وميثولوجي وتخييلي بعيد عن زمن السرد الحقيقي في محاولة لوضع مسافة بين الزمن الراهن، الحقيقي، أو زمن السرد وبين الزمن التاريخي المتموضع دائماً في الماضي البعيد. فقد استهل القاص قصة «القلعة» بالجملة التالية: «فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن. فتح الندّل أبوابها في وقت مبكر من

بعد ظهر الخميس، فاندفع خوار حار مسعور مفاجئ». بينما افتتح قصة «مصاطب الآلهة» على النحو التالي: «وضعوا سلال الخوص التي أنجزوها تواً. وضعوها في الظل حول جذع نخلة فتية أخذت تنمو منذ سنوات نمواً غريباً ومضطرباً». ونجد في قصة «زو - العصفور الصاعقة» بداية مشابهة أخرى: «انهمر المطر طوال أربعين يوماً ولم يتوقف». وتختار قصة «عصر المدن» سلسلة من أفعال الماضي المتلاحقة «أشرقت الشمس على بابل وصار في أرضها دهش وقشعريرة، وانتشرت في براريها روائح الآس والياسمين وفاحت رائحة البخور الراكدة في ظلمات معبدها..».

إلا أن ما نقرؤه هنا ليس تأريخاً تقليدياً، إنها مجرد لعبة سردية للتمويه ليس إلا. ومحاولة «تبعيد» الحدث السردي، وموضعته في فضاء زمن تخييلي ماض يمنح السرد لوناً من الوثوقية المرتبطة بقداسة الخطاب التاريخي ووثوقيته، وهو منحى حديث تجلى في كتابات عدد من كتّاب أمريكا اللاتينية أمثال بورخيس وماركيز. إذ يعترف بورخيس انه إنما يجعل حكاياته بعيدة بعض الشيء، إن في الزمان أو في المكان فإنما لكي يستطيع الخيال أن يلعب بحرية(١١). ولذا نجد أن معظم أعمال ماركيز الروائية والقصصية تبدأ بأفعال الماضي أيضاً في محاولة لموضعة الحدث السردي في زمن الماضي. إذ يستهل ماركيز روايته «خريف البطريرك» بالمقطع التالي: «انقضّت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية الأسبوع، فحطمت شباك النوافذ المعدنية بضربات مناقيرها»(١٢). كما يبدأ رواية «مئة عام من العزلة» بطريقة مماثلة، «بعد سنوات، وأمام فصيل الاعدام، تذكر الكولونيل بونيديا، عصر

ذلك اليـوم البـعـيـد الذي اصطحبـه فـيـه أبوه، كي يتـعـرف إلى الجليد..»[١٣].

لكننا يجب أن نعترف هنا بأن زمن قصص محمود جنداري هذه، إضافة إلى ذلك، داخل فضاء زماني ومكاني تاريخي وميثولوجي يكاد يمتلك وثوقيته كحقيقة ماثلة. وهذا الفضاء يستحضر أفعالاً وشخصيات تاريخية معروفة، ان على مستوى الواقعة التاريخية والميثولوجية أو على مستوى خطابات مدونة في رقم طينية معروفة مثل ملحمة (جلجامش) وعدد غير قليل من النصوص الشعرية المكتوبة بالخط المسماري القديم. إذ نجد أنفسنا داخل إطار حضارة مائية مهيمنة هي حضارة ما بين النهرين، تلعب فيها عناصر الطبيعة الأخرى كالنار والهواء والضوء والتراب والحجر دوراً تأسيسياً كبيراً. والفضاء الزمني هنا عمودي وأفقي في آن واحد. فالزمن القصصي زمن رجراج متغير متداخل، إنه يصهر داخله الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة: إنه الزمن الميثولوجي والملحمي الملتحم مع بنية زمنية واقعية. أما الفضاء المكاني فهو الآخر متبدل ومتغير، فهو يحمل وشم حركة الزمن وتأثير فعل الطبيعة والشخصيات. فهو مثل «الطروس» الكتابية القديمة: يحمل بصمات مراحل وعصور وحضارات وشخصيات مختلفة، ويظل يحمل، على الرغم من ذلك، حقيقته الثابتة، بوصفه نسيجاً واقعياً ملموساً وناطقاً.

إلا أن ما يجعل هذه القصص تمتلك شرعيتها وانتماءها إلى السرد، جنساً أدبياً، أنها تمتلك، كما ألمحنا إلى ذلك تواً، بنية سردية، وان كانت متبدلة، ومغايرة، وراوياً ومروياً له.

والراوي في قصص محمود جنداري هذه يمثل إشكالية خاصة. فهو يغيب تارة، ويظهر فجأة تارة أخرى. بل إن بعض المشاهد، تبدو وكأنها تروى من دون راوٍ مجسد أو ممسرح، أو كأنها مروية من قبل راوٍ كلي العلم. إلا أننا عندما «ننبش» النسيج السردي واللساني نكتشف الراوي أو الرواة مخبئين بمهارة داخل شبكة كثيفة من المعطيات اللسانية والسردية والضمائر والشخصيات الموضوعية والذاتية. لكننا يجب أن نعترف بأن الراوي يمتلك حضوره الممسرح والواضح في اثنين من هذه القصص الخمس هما «القلعة» و«العصور الأخيرة» فيما يظل مموهاً ومغيباً بمهارة في القصص الثلاث الأخيرة.

ففي قصة «القلعة» يعلن الراوي عن حضوره في الصفحة الأولى، ولكن بعد بعض المقاطع السردية شبه الخارجية والتي تبدو وكأنها مقطوعة عن راويها:

«لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي داخل الحانة من بوابتها الأمامية. لا أحد يعرف أين البوابة الأمامية سواي. دخلت. ليس لديّ وقت للانتظار أكثر من هذا. لقد أغلقت منذ ربع قرن وكنت آخر من خرج منها».

ويتضح لنا من هذا التصريح بشخصية الراوي أن مظهر السرد الخارجي الذي استهلت به القصة «فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن» هو في واقع الأمر سرد داخلي يديره راوٍ ممسرح يوظف ضمير المتكلم المفرد، يمثل صاحب الحانة، وهو ضمير سردي يعمق الاحساس لدى المروي له والقارئ الضمني بالوثوقية والصدق والألفة. فثمة راوٍ يمكن الركون إلى سرده وحكيه، بوصفه صاحب الحانة، ولأن ما يراه يعادل ما يعرفه السرد. إنه سرد من نمط «الرؤية مع» حيث يعرف

الراوي بقدر ما تعرفه الشخصية ذاتها. وإذا ما كان الراوي يقيم سرداً بصوت المتكلم، فإن القصة ذاتها تتسع لتتحول إلى بنية إطارية أشمل تتسع لعدد من اللغات والروايات والحكايات الداخلية والثانوية. إذ تتحول بعض الشخصيات الثانوية إلى رواة ثانويين يمثلون في الغالب بعض رواد الحانة. إذ يتحدث «أحدهم» عن حكاية انتسابه إلى الاسكندر:

«وبعد هذه السنوات الطويلة، فكر أحدهم في أن ينتسب إلى الاسكندر الأكبر. عرف الآخرون بما فكر به، فأعلموه أن الاسكندر مات وهو أعزب. ولكن الرجل لم يرتدع، ولم يقطع حديثه.. مع نفسه بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم ان الاسكندر كان على علاقة بامرأة من بابل..» وبهذا يتحول هذا الشخص إلى راوٍ أو سارد بينما يتحول بقية الرواد إلى مروي لهم. كما أن الراوي نفسه يتحول إلى راوٍ لحكايات ثانوية أخرى تخصه أو تخص الآخرين. لكننا يمكن أن نلاحظ أن البنية الاطارية تظل بنية واقعية ومنطقية إلى حد كبير، أما بنية الحكايات الثانوية فهي بنية تاريخية وملحمية وميثولوجية. وحتى عندما يحيل الراوي الرئيس السرد إلى شخصية ثانوية أخرى، فانه نفسه يظل الوسيط، لسانياً، لهذا السرد الثانوي. وهكذا تلتحم العناصر السردية الواقعية والتاريخية والملحمية والميثولوجية في بنية السرد ذاته. فرواية «أحدهم» عن انتسابه إلى الاسكندر هي ذات بنية تاريخية، بينما نجد أن رواية الراوي عن سبب تسمية الحانة بحانة الأسود السبعة فهي بنية ميثولوجية. ويتضح لنا هنا أيضاً ذلك التداخل بين أسماء الشخصيات والأماكن حيث يلتحم الماضي بالحاضر بطريقة خادعة، لكنها لا تخلو من ترميز.

فأسماء ندّل الحانة يشيرون إلى مراحل وعصور تاريخية مختلفة: ميخايل وبطليموس والحمزاوي. وأسماء المدن والقرى والأنهار الأخرى تتداخل بين الواقعي والوهمي، بين ما هو تاريخي ومدون وبين ما هو تخييلي ملفق. بل اننا لنجد نهر (ردانو) يحمل فوق مياهه «الأشجار والأحجار وجثث الحيوانات النافقة والذكريات والخنازير. ثم هياكل السيارات» ويمكن أن تمثل «هياكل السيارات» علامة سيميائية معاصرة وحديثة تقتحم أفق السرد التاريخي المتخيل ذاته الذي يفترض فيه أن يتموضع في زمن تاريخي غابر. فهنا تتلاحق المراحل والعصور بحرية مثلما نجد هذا السرد شبه التاريخي لمدينة ارانجا «حيث ابتنى أهل ارانجا دور سكنى حديثة لهم فوق قمة التل، وصارت تحتهم أسس جدران بيوت من العهد العثماني والعباسي والأموي. وتنتهي القصة بعد أن استقر شكل القلعة النهائي، والذي يوحي فيها مثلاً بقرابة إلى قلعة كركوك التاريخية، حيث «يجلس أولئك الرواد الأوائل والندّل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية وهي تخرق طابق الورق، ينتظرون ذلك منذ ربع قرن». ونظل أمام دهشة التساؤل المشروع عن الحدود الزمنية التي يتموضع فيها السرد: أهو الماضي، أم الحاضر، أم كلاهما معاً، فالأزمنة والمواقع تتدخل وتتبادل الأدوار في فضاء السرد، إلا أن القاص لا ينتهك في قصته هذه قوانين السرد بفظاظة، فلقد أقنعنا بأنه انما يقدم لنا بنية سردية فيها الكثير من الاتساق، وان تضمنت خروقات جريئة للمنطق السردي المألوف.

وتتضح وظيفة الراوي أيضاً في قصة «العصور الأخيرة» حيث يستخدم المتكلم صيغة خطاب موجه نحو الآخر «الآن علّمني كيف يقام الاعتراف، وسأعترف لك وحدك». وتتخذ بنية السرد في هذه القصة

«بنية النشيد» ومظهر خطاب موجه إلى مروي له بصيغة التماسية وكأنها لون من ألوان الدعاء الديني أو النشيد الملحمي أو الابتهال الطقوسي في حضرة الآلهة، ويمكن أن نكتشف أسرار هذا الخطاب كلما توغلنا في القصة من جهة أو تعرفنا إلى المناخ القصصي الملحمي الذي تكشف عنه القصص الثلاث الباقية «مصاطب الآلهة» و «زو - العصفور الصاعقة» و«عصر المدن». فهنا يتضح الخطاب الملحمي بصورة جلية ويتخذ له من ملحمة «جلجامش» وقصة التكوين البابلي كما وردت في النصوص والألواح المسمارية لا من سفر التكوين في «العهد القديم»، نصاً غائباً. ويمكن النظر إلى قصة «العصور الأخيرة» أيضاً بوصفها مونولوجاً يخاطب فيه الراوي ذاته الثانية. إلا أننا نميل إلى وجود شخصية مجسدة للمروي له تقع في مرتبة اجتماعية أعلى من مرتبة المتضرع ذاته. فمثلما يقف جلجامش متضرعاً أمام سلطة أسطورية أعلى منه. هي سلطة الآلهة، يقف الراوي هنا وقد ارتدى قناعاً ميثولوجياً مستوحى من الأساطير السومرية والبابلية ليخاطب كبير الآلهة متوسلاً أن يمنحه القوة والشجاعة والحكمة والمعرفة. ونكتشف أننا إزاء شخصيات غير بشرية. فالراوي يسخر من الكائنات البشرية، ومن ضعفها ورضوخها للخوف والارهاب، وهو أيضاً يتحدث إلى شخصية هي بالتأكيد بمرتبة الآلهة وليست شخصية بشرية اعتيادية. وهذا ما يجعلنا نحس بأن الخطاب السردي بكامله هو، في واقع الأمر، محاولة لاحتذاء الخطاب الملحمي والميثولوجي السومري في ملحمة (جلجامش) وفي الأدب السومري والبابلي بشكل عام. إلا أن الراوي في هذه القصة لا يتموضع في عصر محدد، إنه يرحل عبر كل العصور القديمة والوسيطة

والحديثة وكأنه يريد أن يجتاز مراقي «جحيم» دانتي وصولاً إلى «المطهر» ليلتقي بكل رموز الماضي والحاضر وليحقق ذاته:

«اعنّي على الامساك بملذاتي وعلى تجديد نفسي/أنا أحب الوهم والمقامرة الكاذبة/أنا أجدد نفسي بالأكاذيب/فأجلسني للمرة الأخيرة بين أولئك الوثنيين الفضلاء في الدائرة التاسعة إلى جانب جراكوس وابن حزم الأندلسي وعلي بن محمد وسبارتكوس/بين سقراط وابن سينا وابن رشد وأفلاطون واندريه جيد وتوماس مان».

ويمكن أن نكتشف في خطاب كهذا، الذي هو في الجوهر خطاب أحادي الصوت (مونولوجي بمفهوم باختين)، خطاب الآخر (المروي له) مضمناً بصورة غير مباشرة في خطاب الراوي عن طريق مظاهر لسانية وصوغية معينة، وعن طريق تجلي ردود أفعال الآخر وأقواله، فيكتسب هذا الصوت ملامح ثنائية الصوت تزيد من حواريته، وتقربه إلى حد كبير من خصوصية الخطاب الشفوي:

«هل اغضبتك؟ كما تشاء فلك الغضب كله/أما أنا فلم أغضب حتى عندما رميتني وحيداً عند أبواب صور».

بل اننا لنلمح أيضاً حوارية ضمنية في هذا الخطاب المونولوجي:

«علمني.. هل تنتظر إشارة؟ منك؟ مني؟ /ليكن/ لتقطع هذه الرؤوس ولتعود إلى الأرض».

وينهض خلال خطاب السرد هذا خطاب شعري متمرد يخرق نسيج لغة السرد النثرية أحياناً، ويجعلها تقترب أحياناً من بنية الصوغ الشعري أو الملحمي السومري والبابلي. وكأننا أمام نص سومري جديد كتبه أو أعاد صياغته وترجمته كاتب معاصر، وهو نص يتماهى إلى حد

كبير مع بنية قصيدة نثر كتبها الشاعر خزعل الماجدي عن «سومر»[١٤].

بل يمكن القول هنا إن القاص إنما يقوم هنا، في هذه القصة، وفي قصتيه التاليتين «مصاطب الآلهة» و «زو - العصفور الصاعقة» بإعادة إنتاج قصة الخلق أو التكوين لا وفق ما رواها «العهد القديم» بل وفق ما رواه الخطاب الميثولوجي والملحمي السومري والبابلي. ويشرح لنا الدكتور فاضل عبد الواحد علي في كتابه «عشتار ومأساة تموز» بعض ملامح هذه القصة حيث يقول:

«نعرف من قصة التكوين في وادي الرافدين أن المياه الأزلية التي تسمى في البابلية ابسو (المياه العذبة، مذكر) ونيامة (المياه المالحة، مؤنث) كانت مصدر الوجود، وانه نتيجة لامتزاجهما ولدت أجيال من الآلهة»[١٥].

ولذا يمكن أن نعدّ قصة «عصر المدن» مساهمة أخرى معاصرة في كتابه سفر التكوين البابل، بل ان قصة «زو - العصفور الصاعقة» هي فعلاً صياغة جديدة شبه متكاملة للبنية الميثولوجية والملحمية لهذا السفر، لكنها صياغة مفتوحة على خطابات معاصرة متداخلة عن طريق شبكة معقدة من المتناصات، ومما له أهمية على مستوى التدوين الخطي لهاتين القصتين أن القاص يستخدم جملاً قصيرة ومنفصلة بخطوط مائلة طباعياً، وهي في حالة إعادة توزيعها طباعياً في فضاء الصفحة تتخذ مظهر القصيدة الخطي وجماليته، وتجعلها قريبة إلى درجة عالية من طريقة ترجمة ملحمة (جلجامش) وبقية الأسفار السومرية والبابلية إلى اللغة العربية. إذ يمكن إعادة توزيع المقطع الاستهلالي من قصة «زو - العصفور الصاعقة» على النحو التالي بعد رفع الخطوط المائلة:

«انشق الفجر واتسع حد السيف

الخالق

وشق لنفسه صراطاً ملتوياً وسط الظلام وساق أمامه كتلاً سوداً عظيمة من ماء وغيم ودخان».

وإذا ما كانت شخصية الراوي واضحة نسبياً، أو يمكن الامساك بها في قصتي «القلعة» و«العصور الأخيرة»، وإذا ما كان القاص يحترم إلى درجة معينة، العقد السردي ومنطقه فإن الراوي في بعض قصص «عصر المدن» و«مصاطب الآلهة» و«زو - العصفور الصاعقة» أكثر اشكالية وإثارة للبس، كما ان القاص قلما يحترم العقد السردي أو يتقيد به، بل يتخذ انتهاكه لهذا العقد بعض مظاهر الفظاظة والحدة. إذ تبدأ قصة «عصر المدن» بسرد تقديري خارجي، وكأننا أمام تقرير صحفي أو متن تاريخي، حيث يتم السرد وبضمير الغائب أو أننا أمام راوٍ خارجي كلي العلم «رؤية من الخلف» - يقدم عرضاً شاملاً وبانورامياً لحضارات العراق القديم كلها:

«أشرقت الشمس على بابل وصار في أرضها دهشة وقشعريرة وانتشرت في براريها روائح الآس والياسمين وفاحت رائحة البخور الراكدة في ظلمات معبدها حيث يجلس مردوخ الكبير على منصة من حجر».

إلا أننا نجد أنفسنا فيما بعد في سياق السرد أمام راوٍ يمثل الوعي الجمالي يتمثل في (الحكواتية) فيمكن والحالة هذه أن نحيل السرد إلى ضمير المتكلم الجماعي هذا الذي يعود إلى هؤلاء الرواة الذي يمثلون كما يبدو شكلاً من أشكال الوعي الجمعي وذاكرة الكتابة والتدوين. ولكي لا تتفتت بنية السرد كلياً يتشكل خط سردي يتمحور حول شخصية ملحمية

هي شخصية (طويس) في تحولاتها وأقنعتها المختلفة عبر التاريخ. وطويس هذا، يظهر فجأة ثم يغيب مرة أخرى في عصر آخر ليعود مرة ثالثة وفي عصر جديد ليحرك بنقرات دفه الثلاث الأحداث والعصور والشخصيات. وليس غريباً أن يقترن ظهوره في إحدى المرات بشخصية مؤرخ وراوية عربي مشهور هو ابن هشام، وربما كإشارة صريحة إلى ارتباطهما بفاعلية التدوين والكتابة والرواية وكتابة التاريخ والسيرة:

«مدّ ابن هشام يده وتناول الدفّ من راحلة طويس وناول أستاذه قرطاساً وقلماً مغموساً بالحبر الأسود، وسارا جنباً إلى جنب باتجاه الجزيرة والرمل المتحرك، وسلكا طريقاً شديد الضيق بين الحشود، هذا يضرب بالدف وذاك يخط على صحائف من جلد غزال رقيق والحشود خلفهما من المصلين والجياع».

وتتحرك القصة في فضاء زمني ومكاني متسع في رحلة شاملة عبر العصور والمدن والحضارات قديمها ووسيطها وحديثها وتنتهي القصة مرة أخرى عندما ينقر طويس مئة مرة ليعلن بداية عصر المدن وليحرك الأحداث بنقرات دفه نحو مسار جديد في التاريخ:

«قبلهما نقر طويس بدفه مئة مرة عند خباء خولة بأصابعه الثلاثة فهرعت المدن نحو بعضها وفارت دماء الازد، واقتتلت مضر وقيس، وسالت دماء من دمشق إلى البصرة والكوفة وعصفت منجنيقات الخلافة بمساجد ومعابد الحجاز ومسلات بابل الحجرية واختلفت الناس /أهل الكلام/ حول الشمس، ولكنها أشرقت، وابتدأ عصر المدن».

أما في قصة «زو - العصفورة الصاعقة» فيظل السرد مموهاً، متخذاً صيغة السرد الملحمي بضمير الغائب الذي تعرفنا إليه في ملحمة

(جلجامش). ولذا يمكن القول إن القاص في هذه القصة وفي قصته «مصاطب الآلهة»، يحاكي إلى درجة كبيرة أسلوب السرد الملحمي والميثولوجي ويتخلى عن الكثير من مظاهر السرد وقوانينه ومنطقه. إلا أننا نلمح بين حين وآخر ظهور بعض الرواة الثانويين، وبعض الرقم والمخطوطات والمدونات مثل آدابا الامين على كتاب الحكمة وهو يدوّن حركة الأحداث:

«أصبح نوم الآلهة قلقاً، والكبار منهم يعانون الأرق حتى أن آدابا نفسه الامين على كتاب الحكمة دوّن في زاوية من لوح صغير يحمله اينما حلّ: اليوم ظهر الأرق. اليوم هو الرابع عشر من أيام المطر الأربعين».

كما أن القصة لا تخلو من بنية سردية متصاعدة خطية نوعاً ما تمثلها حركة العصفور زو الذي كان يخطف بين حين وآخر لوحاً من الآلهة:

«في كل ليلة يصنع لوح من ألواح القدر من الطين والكبريت والحصى. من القار الأسود والعظام المجروشة والنحاس. تنقش عليها رؤى المستقبل على مدى مئة عام مقبلة».

وخلال ذلك نراقب الإله (آنو) وهو يرقب سيرورة عملية الخلق أن التكوين ومخاضها العسير. كما نلحظ (آيا) وهو يجلس وحيداً في (اريدو) يطيل التأمل وينظر في الدم المسكوب على الطين ويقرأ بشفتيه مراحل تكوّن العالم عبر انهمار المطر وعويل الريح.

وعلى امتداد القصة، كان زو، الإله العصفور يظهر بين حين وآخر وهو يسرق في كل مرة لوحاً من الألواح. واستغل مرة انشغال الإله بزينته فانقضّ على الألواح وخطفها وفرّ بها إلى الجبل، حيث وضعها في حجر

الإلهة (ننسونا) التي قدمتها بدورها مهراً لملك اوروك الذي تزوجها «وانجب جلجامش صديق العصافير الذهبية القوي».

ترى ما الذي تمثله شخصية العصفور زو: أهو صورة أخرى لبروميثوس الذي سرق النار من الآلهة وقدمها للبشر. فها هو زو يسرق الألواح ويقدمها إلى ننسونا التي أصبحت بفضلها أماً لجلجامش العظيم، أم هو رمز للشر والموت، كما تومئ ذلك ملحمة (جلجامش) ذاتها. إذ يظهر هذا الطير في الرؤيا التي رآها انكيدو في نومه وعرف فيها أنه سوف يموت في شكل شخص مكفهر الوجه يقتاده إلى العالم الفلسفي: أرض الموت. ويخبرنا الأستاذ طه باقر في أحد هوامش الملحمة أو «زو هو طير الصاعقة في أساطير العراق القديم»[١٦]، أما المقطع الذي يظهر في رؤيا انكيدوا في الملحمة فهو كما يلي:

«ثم اشتد المرض بأنكيدو ولبث راقداً على فراش المرض
وصار يبث أحزانه في تلك اللية إلى صديقه
وناجاه قائلاً: يا خلي، رأيت الليلة الماضية رؤيا
كانت السماء ترعد فاستجابت لها الأرض
وعندما كنت واقفاً ما بينهما
ظهر أمامي شخص مكفهر الوجه
كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة زو
ومخالبه كأظافر النسر
لقد عرّاني من لباسي
وأمسك بي بمخالبه
وأخذ بخناقي حتى خمدت أنفاسي»[١٧].

ولكن يظل العصفور، في قصة محمود جنداري، لغزاً عسيراً لا يمكن فك شفرته بالاحالة إلى وظيفته في ملحمة (جلجامش) لأنه كان يظهر في مشاهد أخرى لا تقترن بأفعال الشر أو الموت. فقد ظهر مرة وهو يتسمع خلسة لحديث الآلهة الكبار السري في بيت الإله (آنو) «وكان ثمة عصفور بلون الذهب حطّ على حافة النافذة وسمع كل شيء. انشق الفجر في اليوم الأربعين من أيام المطر والدخان. وظهرت حقب جديدة اغتسلت فبانت ملامحها الحقيقية.. ومرت».

كما يظهر هذا العصفور وهو يقود الصاعقة بمنقاره الذهني أو يضيء جنبات البحر البعيدة بعينيه الذهبيتين لكي يضيء لآدابا وهو يكسر بمجدافه أجنحة ريح الجنوب حيث يظهر عصر المعابد. إلا أن المقطع الختامي، كما يبدو، يضيء اللغز ويكشف عن وظيفة ابداعية وغير شريرة، استنطاقاً للنص القصصي ذاته، بوصفه حامل الألواح والسجلات التي تؤرخ لقصة التكوين كاملة، عندما يقبل رجل حاملاً على كتفه سجلاً كبيراً بشكل لوح من طين رقيق وقال شارحاً لسائليه:

«هذه سجلات ارابخا كلفني الملك ارفكشار ان اسلمها لرجل قيل لي أنه يجلس لصق الإله، تحت ظل العرش، تحت المنصة/ناديته».

وهكذا تضيء القصة، بكلمة واحدة منفردة هي «ناديته»، اللغز كله، وهي إشارة واضحة إلى أن حامل السجل، الذي يمكن أن يكون قد تسلمها من العصفور زو أو بفضله، قد قام أخيراً بتسليم هذا السجل إلى كائن إنساني متمثل في ضمير الفعل الغائب (ناديته)، وهي فعلة شبيهة بفعلة برمثيوس تماماً. وهذا التأمل يتيح لنا الفرصة للافتراض أن القصة بكاملها يمكن النظر إليها على ضوء جديد بوصفها مخطوطة أو

مدونة أو صحيفة أو رقيماً قام المؤلف - أو راويه وقناعه - ببسطه وعرضه. وبهذا تتكشف لنا بنية سردية ذاتية هي بنية (القصة/المخطوطة) والتي ليست بعيدة عن تقنية (ما وراء - الرواية) أو بشكل أدق (ما وراء - السرد) حيث الاتكاء على مخطوطة أو مدوّنة تاريخية كما هو الحال في مخطوطة (مكلبادس) في رواية «مئة عام من العزلة» لماركيز[١٨] ومخطوطة (السيد نور) في رواية «الراووق» لعبد الخالق الركابي[١٩] ومخطوطة (الشيخ غالب) في رواية «أوتار القصب» لمحسن الموسوي[٢٠].

وتكاد قصة «مصاطب الآلهة» أن تشكل تكاملاً - على المستوى الأسلوبي والرؤيوي - مع قصة «زو - العصفور الصاعقة». فطريقة السرد ملحمية وميثولوجية تهيمن فيها ما يمكن تسميته بالعلامة الميثولوجية. فالراوي يكاد أن يكون غائباً، وضمير الغائب هم المهيمن على بنية السرد الملحمي. ونجد في البداية إشارة إلى مجموعة مبهمة يرمز لهم بالضمير «هم» وقد جلسوا على مصاطب من المرمر في صفين متقابلين وراحوا يلملمون شتات الحكايات ويعيدون ترتيب أجزائها المفككة، والتي تدور أساساً حول الأقوال والأخبار والأساطير التي تنسج حول «سلة حوض» تظهر في هذا البحر أو ذاك وتختفي في هذا المستنقع أو ذاك وتتحول حركتها إلى محور سردي مركزي يعيد هيكلة البنية السردية في نسق زمني صاعد نسبياً، وضمن سياق لا يخلو من بعض مظاهر الخطية، حيث نجد السلة وقد وصلت إلى العديد من المدن والحضارات والأزمنة المتباعدة مكانياً وزمانياً. إذ تصل هذه السلة إلى سامراء حيث تكشف في داخلها عن رأس مقطوع ورقيم طيني، كما

تكشف في موقع آخر عن طفل د اخلها نحدس أنه النبي موسى، وتصل السلة أيضاً إلى بابل حيث أمسك أهل بابل بسلة خوص وجدوا في داخلها لوحاً من طين حفرت في الافاريز منه نقوش مختلفة، ثم تحمل هذه السلة تمثالاً من حجر، نكتشف أنه (نبوخذ نصر)، وتستمر سلة الخوص هذه في رحلتها، التي هي في الواقع سلة حكايات وأخبار وتاريخ وميثولوجيا العراق القديم والوسيط كما تتضمن إشارات إلى التاريخ العربي الوسيط حتى سقوط الدولة الأموية ونهاية مروان بن محمد، وتنتهي القصة مرة أخرى عند الإله (آنو) أيضاً الذي يتلقف السلة والرقيم الذي بداخلها:

«أمر (آنو) أن يعرض الرقيم الذي تشرب الدم واللسان داخل قدح من المرمر على الآلهة للتعرف عليه. عرفته الآلهة ولكن الخوف ألجمها، فاتخذت قراراً خطيراً وأعلنت أن دهور الهلاك قد بدأت».

وفي الواقع أن ما حاولت الآلهة تغييبه والصمت عنه، قالته القصة عبر رحلة الخوص أو سلة الحكايات التي كانت الشاهد والحامل معاً لتاريخ طويل من المعاناة والعذابات لتاريخ الإنسان في حضارة وادي الرافدين.

وهكذا تكشف لنا قصص محمود جنداري الخمس هذه عن بنية سردية تنحو منحى ملحمياً وميثولوجياً واضحاً ولكن دونما تفريط بالاطار الواقعي، الحسي للسرد ذاته. صحيح أن القاص ينساق في بعض نماذجه القصصية أمام قوة الخطاب الملحمي واغرا ءاته: القداسة، البطولة، السمو، الصراع، التغير، العنف، حدة العبارة، النبوءة، التحول، المصير التراجيدي، الغرائبية، سيادة عناصر الطبيعة الأصلية، ارتفاع نبرة السرد الشفوي، احتدام العناصر الحوارية، بلاغة الصوغ اللساني، جموح

المخيلة، تداخل الأزمنة وتفرعها، حركية البنية المكانية وتبدلها، وحدة الحدث وعنفوانه وطغيانه، جبروت الشخصية الملحمية، شعرية المناخ، تبدل الأزمنة وتمزقها وإعادة تشكيلها وما إلى ذلك. إلا أن القاص يظل مع ذلك قريباً من ثوابت الخطاب الواقعي بما فيه من حسية وإنسانية ومألوفية و«أنسنة» لرموز وكائنات ومخلوقات غير إنسانية، والتصاق برؤيا مستقبلية وقدرة على الإمساك بنظام السرد لمنعه من الانفلات والتمرد، والتقيد بصياغات لسانية إنسانية وشعرية رامزة وموحية. فالنص السردي في هذه القصص، يظل على الرغم من انفلات بعض نماذجه من الأطر المناسبة المتعارف عليها في السرد الحديث وانفتاحه على بنية نصية ومفتوحة تؤثث عالمه بنسيج من التناصات اللا محدودة لنصوص وخطابات ميثولوجية ودينية وتاريخية وسردية وشعرية مختلفة التي تمثل النص الغائب، يظل يمتلك الكثير من الملامح الاجناسية المرنة التي تجعله لا يخرق كلياً خصائصه النوع أو الجنس، وان كان يزاوج بين عناصر ومكونات سردية وغير سردية قد تبرز للوهلة الأولى متعارضة ومتباعدة ولا يمكن الجمع بينهما تحت مظلة واحدة.

تؤشر تجربة القاص محمود جنداري(٢١) الجديدة ملامح أفق سردي جديد في الكتابة العربية، يلتقي مع تجارب عراقية وعربية منها تجربة القاص محمد خضير وعدد من القصاصين والروائيين العرب أمثال المسعدي وجمال الغيطاني، ورشيد بو جدرة، وأحمد المديني وغيرهم ويبشر بظهور تجارب ابداعية حداثية تستلهم الكثير من عناصر الموروث والتاريخ وفق رؤيا سردية حديثة تسهم في إغناء تجربة القاص العربي في مجال تطوير بنية السرد العربي الحديث وفي التفاعل مع قيم العصر وثقافاته وصراعاته.

الهوامش

١ – « مصاطب الآلهة » – محمود جنداري – مجلة « الأقلام » بغداد ، العدد السادس حزيران ١٩٨٨ ، ص٥٩ .

٢ – « زو – العصفور الصاعقة » – محمود جنداري ، مجلة « الأقلام » بغداد ، العدد ١١ – ١٢ (١٩٨٨) ص١٥٢ .

٣ – « القلعة » – محمود جنداري – جريدة « القادسية » بغداد في ١٩٨٧/٩/٢٨ .

٤ – « العصور الأخيرة » – محمود جنداري – مجلة « الأقلام » العدد الخامس ايار ١٩٨٩ ص٦٥ .

٥ – « عصر المدن » – محمود جنداري ، مجلة « أسفار » ، بغداد ، العدد (١٠) ١٩٨٩ ص٤٠ .

٦ – « الحكماء السبعة » – محمد خضير ، جريدة « القادسية » بغداد في

٧ – « رؤيا البرج » محمد خضير ، مجلة « الأقلام » بغداد ، العدد ١١ – ١٢ (١٩٨٨) ص١٣٦ .

٨ – « صحيفة التساؤلات » – محمد خضير ، مجلة « الأقلام » بغداد ، العدد ١ – ٢ (١٩٩٢) ص٦٧ .

٩ – راجع بحثنا حول إشكالية الفن الموسوم « النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث » – فاضل ثامر ، مجلة « الأقلام » العدد (٣ – ٤) ١٩٩٢ ص١٤ .

١٠ – « ملحمة جلجامش » ترجمه طه باقر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٠ (ط٤) .

١١ – « تقرير برودي وقصص أخرى » – بورخيس ، ترجمة نهاد الحايك ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٨ ص٩ .

١٢ – « خريف البطريرك » – ماركيز ، ترجمة محمد علي اليوسفي ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص٩ .

١٣ – « مئة عام من العزلة » – ماركيز ، ترجمة د . سامي الجندي وعلي الجندي ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص١٣ .

١٤ – « سومر » – خزعل الماجدي ، مجلة . . . .

١٥ – « عشتار ومأساة تموز » – د . فاضل عبد الواحد علي ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ١٩٨٦ ص١٣٣ .

١٦ – « ملحمة جلجامش » ص١٢٢ .

١٧ – المصدر السابق ص١٢٢ .

١٨ – « مئة عام من العزلة » مصدر سابق .

١٩ – « الراووق » – عبد الخالق الركابي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٢٠ – « أوتار القصب » – محسن الموسوي ، بغداد ١٩٩٠ .

٢١ – سبق للقاص محمود جنداري وان أصدر الأعمال التالية :

أ – « أعوام الظمأ » مجموعة قصصية ، دار الكلمة ، بغداد ١٩٦٨ .

ب – « الحصار » مجموعة قصصية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٧٨ .

جـ – « حالات » مجموعة قصصية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٤ .

د – « الحافات » – رواية – دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٩ .



البطل الضد في فخ الواقع

- قراءة في تجربة عائد خصباك القصصية -

يواصل عائد خصباك في تجاربه القصصية الاخيرة منحى قصصياً عرف به منذ ان اصدر مجموعته القصصية الاولى (الموقعة) في نهاية الستينات، وهو منحى متميز، يجعله يتفرد به بين اقرانه القصاصين العراقيين ويعتمد هذا المنحى على التقاط شخصيات قصصية محدودة في الغالب شخصية قصصية واحدة - ورصد افعالها وسلوكها وحركاتها وتسجيلها عبر وعي هذه الشخصيات غالباً، ونجد ان معظم هذه الشخصيات تمتلك تماثلاً مدهشاً في الوعي والتفكير والطموحات والاحلام، حتى لتبدو لنا وكأنها شخصية واحدة قد توزعت على هذه الاقاصيص. فنحن بين احدى عشرة قصة - نشرها حديثاً - نجد ان بطل تسع قصص يمتلك مثل هذه الصفات المشتركة: فهو موظف شاب، من فئة المثقفين والبورجوازيين الصغار، وقد يكون اعزباً او متزوجاً، وهو في الغالب يحمل احلاماً وطموحات في الوظيفة او الحياة ويصطدم اصطداماً فاجعاً بمنطق الواقع الخارجي وبنيات الاخرين الصارمة. ونجد قصة واحدة فقط يكون بطلها رجل مسن، الا انه في الجوهر لا يختلف عن ذلك النمط من الشخصيات المتشابهة. كما نجد قصة اخرى تكون بطلتها فتاة

ـ هي الأخرى موظفة شابة تحمل التطلعات ذاتها التي يمتلكها أقرانها من أبطال القصص الأخرى.

وفي جميع هذه الاقاصيص يكون البطل او بشكل ادق البطل الضد ـ ضحية منطق واقع استلابي صارم فهذا البطل يتطلع دائماً الى تحقيق هدف معين او حلم او رغبة في مجال الوظيفة او العاطفة او الحياة الا ان احلامه تنتهي دائماً الى الاخفاق والفشل، واحياناً الى نهاية مأساوية فاجعة، إذ تنتهي احلام البطل الى الاخفاق والفشل في اقاصيص (بيضة الديك) و(في قفص واحد) و(هناء) و(لاتكترثّ اذا كنت بشعاً) و(احلام بلون العسل) كما تنتهي قصص اخرى نهاية مأساوية فاجعة مثل اقاصيص (زيارة) و(الغروب الاخير) و(لكم الأغنية) و(انظر اليه انه يهوى مضيئاً) و(اضحك يا شيري).

يلجأ القاص الى تقنية تعتمد على رصد افعال البطل وحركاته وسلوكه من الداخل والخارج معاً:

من الداخل عن طريق استيطان وعي البطل ونياته واحلامه، ومن الخارج عن طريق الوصف الشيئي لافعاله وسلوكه وحركاته ـ وبشكل خاص الفيزياوية منها ـ والقاص خلاّل هذا الرصد يتجنب أي لون من الوان التحليل النفسي او التأويل الدلالي لسلوك ابطاله وافعالهم ونياتهم، بل غالباً ما يكتفي بتكديس صور المرئيات والمشاهد والافعال لتشكل صورة موزاييكية ناطقة يكون طرفها التأويلي المنتج هو القارئ الذي يقوم بدوره باعادة تأويل الفعل القصصي واستخلاص دلالته وتحديد موقع البطل داخل لعبة الصراع بين الداخل والخارج.

يبدو بطل عائد خصباك القصصي ـ في هذه المجموعة ـ ضئيلاً

وصغيراً في مواجهة قوى الخارج ومنطق الاخرين، لذا تطحن احلامه وتطلعاته بضراوة امام واقع شرس لا يرحم. ونجد هذا البطل لا يكاد يفقه سر هزيمته او احباطه، لذا يبدو مجرد ضحية سهلة للعبة خارجية يكون فيها البطل مجرد (هزءة) او مغفل بيد قوانين وظروف اذكى منه بكثير.

وتقنية عائد خصباك هذه تذكرنا ببعض كتابات ممثلي تيار (الرواية الجديدة) في الادب الفرنسي وبشكل خاص الن روب غرييه في بعض قصصه القصيرة وناتالي ساروت في مجموعتها القصصية (انفعالات) كما تذكرها هذه التقنية ببعض اقاصيص همنغواي وبرواية (الغريب) لالبير كامي، حيث تجد ذلك الرصد الخارجي لافعال البطل وحركاته بدرجة عالية من الحياد والموضوعية، حيث جمدت مشاعر البطل وافكاره وفسح المجال امام الفعل الفيزياوي لحركات الانسان الخارجية الصماء. وارى ان مثل هذه الكتابة تلتقي مع فكرة الكتابة المحايدة او الكتابة البيضاء التي نادى بها رولان بارت في كتابه المبكر (الكتابة في درجة الصفر). وكنا قد وجدنا في ادبنا في الستينات صدى واضحاً لهذا المنحى، وبشكل خاص لدى القاص صنع الله ابراهيم في (تلك الرائحة) وبهاء طاهر في (الخطوبة) وفي بعض تجارب ابراهيم اصلان في (بحيرة المساء).

وفي هذه القصص يبدو وعي الشخصية القصصية مخدراً، فهو في شبه غيبوبة من عالم الواقع والاخرين فهو لا يحاول ان يعيد تقييم ردود افعال الاخرين ازاءه، بل يتجاهلها او بالاحرى لا يسمح لها بأن تخترق حالة الغيبوبة هذه، فيواصل افعاله الالية بطريقة تبعث على الرثاء والسخرية معاً، فيصطدم في النهاية بمنطق شبه قدري او اوديبي يحطم احلامه وتطلعاته، وخلال ذلك تتضخم قوانين الخارج او افعال الاخر

المعادية بطريقة سرطانية على حساب شخصية البطل وحريته ـ ففي قصة (لا تكترثّ اذا كنت بشعاً) يرمز مكتب الاخر المتضخم الى فعل المصادرة الذي يمارسه الاخر تجاه البطل، حيث يزداد المكتب تضخيماً يوماً بعد اخر، بحيث يجد البطل نفسه وقد فقد مكتبه وحيداً في الدهليز، وهو رمز للاستلاب والاخفاق.

وفي قصة (قفص واحد) يخسر البطل فتاة احلامه من قبل (الاخر) فيواجه الخيبة والاحباط كما تواجه فتاة احلامه احباطاً مماثلاً في تجربتها الجديدة تخرج منها مهدمة مقهورة، بعد ان تكشف سرابية الوهم الجديد الذي ركضت وراءه. وتواجه البطلة في قصة (هناء) تجاهل الاخر لعواطفها، حيث ترمز الوردة المسحوقة تحت الاقدام، والتي تذكرنا بلقطة مماثلة في قصة قصيرة لاوسكار وايلد ـ الى الاخفاق المحزن وانهيار الاحلام الذي يقترن ايضاً بانهيار الاب الفاجع بسبب تضحيتها المجانية. ومثلما تواجه هناء بالاهمال والتجاهل، يواجه الرجل المسن بطل قصته.. اضحك يا شيري تجاهلاً وعقوقاً مماثلاً من قبل الاخرين، ينتهي به في آخر المطاف الى نهاية فاجعة لا يفقه لها مبرراً او تفسيراً.

تكشف لنا تجربة القاص عائد خصباك عن ولادة شخصية قصصية غير بطولية، وغير ذكية يمكن ان تنتهي الى انموذج البطل ـ الضد. فنحن هنا لا نجد انفسنا امام ملامح ايجابية وفاعلة وواعية لدى الشخصية القصصية، بل على العكس من ذلك تماماً. اذ نجد ركاماً من عناصر الضعف والغفلة والسذاجة، والطيبة المجانية في مواجهة قوانين قاهرة وخارجية لا ترحم وهي خصائص تقود البطل ـ الضد الى نهاية فاجعة او شبه فاجعة، يكون فيها في النهاية ضحية سهلة، ولعبة تتقاذفها امواج

عاتية. ويقع القسم الاعظم من قصص عائد خصباك تحت نمط (السرد الذاتي) حيث يتم تقديم الاحداث والمرئيات والافكار عبر وعي الشخصية القصصية الداخلي، وتشغل اشكال المونولوغ، والمونولوغ الداخلي والمونولوغ المروي موقعاً مهماً في تشكيل الرؤيا القصصية، وتنجح هذه التقنية في تفجير الطاقات الداخلية للشخصيات الداخلية وتناقضها وضعفها. الا ان قصص عائد خصباك تكشف في بعض اجزائها عن ظهور راوٍ خارجي يتماهى احياناً مع الوعي الذاتي للشخصية القصصية، يأخذ على عاتقه احياناً مهمة الربط بين المشاهد الداخلية او وصف حركة البطل الخارجية وافعاله وعلاقاته، اذ ينوب عنه في حالة غيابه او صمته او موته. لكن البنية السردية، بشكل عام، تظل درامية، وذاتية، ونابعة من هذه (الرؤية) البصرية والحسية للاشياء والاحداث التي تنقلها لنا عينا الشخصية الخارجية.

وتكاد حركة الزمن ان تكون في قصص هذه المرحلة محدودة، ومرتبطة باطار مكاني ضيق: البيت، الشارع، مكتب العمل. ولذا نجد جريانه متقطعاً للزمن يمتلك شيئاً كثيراً من الخطية، الا انه ينقطع، في بعض اللحظات والمشاهد ومقاطع استذكارية واسترجاعية محدودة، سرعان ما تعود بعدها حركة الزمن الى جريانها الخطي الامامي.

وتضع قصص عائد خصباك امام القارئ مهمة استكمال الصورة القصصية واعادة تأويلها لانها، بوضعها الوثائقي الراهن، تبدو مموهة ومبعثرة وغير دالة في بعض الاحيان. ولذا فإن اشتغال وعي المتلقي الاستكشافي سيكون له اثره الانتاجي في تشكيل الدلالة النهائية للتجربة القصصية. فالقارئ في قصة.. "لا تكترث اذا كنت بشعاً"

مطالب بإعادة تأويل الرمز السيميولوجي المتمثل في التضخم السرطاني للمكتب في الغرفة، واعادة توزيع الادوار بين بعض الشخصيات القصصية داخل القصة الواحدة، كما هو الحال في قصة (في قفص واحد). ان قصص عائد خصباك مصنوعة ببراءة مخادعة: فهي للوهلة الاولى لا توحي للقارئ المتعجل شيئاً، لكنها في القراءة المتأنية، تكشف عن ثراء رمزي ودلالي خصب. ودور القارئ هنا لا تحفزه لغة القصة ذاتها، بل البنية السردية ورموزها وعلاقاتها بشكل اشمل، حتى ليغدو هذا الدور جزءاً من البنية القصصية.

وعلى الرغم من تميز تجربة القاص عائد خصباك بهذه الخصوصية الاسلوبية والتعبيرية بين القصاصين العراقيين، فنحن من الجانب الآخر، ننظر بقلق الى ثبات هذه الملامح واستقرارها وعدم تطورها طيلة ما يقرب من ربع القرن. ان امتلاك المبدع لاسلوب شخصي ورؤيا محددة او امر ايجابي ومقبول، الا ان الاستقرار عند صيغة واحدة وثابتة قد يقود الى لون من التكرار ويجمد حركة التطور القصصي.

السرد القصصي
بين الرؤية البصرية والرؤيا الاستذكارية
قراءة في تجربة القاص عمر أبو القاسم الككلي

تمثل هذه المجموعة - وأعني بها مجموعة «صناعة محلية» - بالنسبة لي مفاجأة غير متوقعة. فالقاص عمر أبو القاسم الككلي، الذي سبق لي أن قرأت له بعض النماذج القصصية المتفرقة، يقدم لنا في مجموعته هذه أسلوباً سردياً متميزاً في الصوغ القصصي يعتمد على الايجاز والتكثيف والاقتصاد في القول. لذا اتخذت الكثير من تجارب هذه المجموعة من إطار «القصة القصيرة جداً» قالباً سردياً لها. فمن مجموع واحد وعشرين قصة - وهو عدد قصص هذه المجموعة - نجد خمس عشرة قصة لا يزيد طول الواحدة منها على صفحة واحدة، أما القصص الست الباقية فتتراوح بين الصفحتين وثلاث الصفحات وتظل، بشكل عام، تحمل بصمات القصة القصيرة جداً من ناحية البنية السردية. لم تكن تقنية السرد القصيرة جداً شائعة أو معروفة في الأدب العربي الحديث قبيل منتصف الستينات، إذ بدأت بالظهور، لأول مرة، على نطاق واسع في أواخر الستينات ومطلع السبعينات وتقلص حضورها نسبياً في الثمانينات لكنها عادت للظهور بقوة خلال سنوات

التسعينات، وتعكس هذه الكتابة السردية المكثفة والموجزة تحولاً مهماً في الذائقة الفنية لدى القصاصيين والقراء على السواء. ويخيل لي أن التجربة الشعرية الحديثة، ولغة السينما والفن التشكيلي والصحافة لها تأثيرات مباشرة في تشكيل هذا اللون من السرد القصصي الحديث. في مجموعة عمر أبو القاسم الككلي «صناعة محلية» وعي عميق بإشكالية الكتابة القصصية الحديثة وكتابة القصة القصيرة جداً تحديداً. فالقاص غالباً ما يعنى برسم لقطات جزئية من الحياة الخارجية أو من حياة الشخصية القصصية أو تفكيرها أو رؤيتها المباشرة والفورية للمدركات الحسية في العالم الخارجي. وهذه المرئيات التي يقتنصها الراوي لا تتسع أحياناً للتحول إلى شريحة حياة» بتعبير أنطون تشخوف، بل تظل عند حدود ضيقة، عند مستوى ما يمكن أن نطلق عليه «لمسة حياة» وهي أقرب ما تكون إلى القصيدة القصيرة أو قصيدة «الهايكو» اليابانية وقد تقترب من نمط الحكاية الشعرية المسماة بـ «البالاد» الغنائية والتي تتميز ببنية سردية درامية نامية داخل أطر القصيدة الغنائية. والقاص عمر أبو القاسم الككلي ميال في أغلب هذه المجموعة إلى الحياد في نقل الحدث الخارجي أو في استبطان لا وعي الشخصية القصصية، وهو قلما يتدخل أو يعلق على الأحداث والمشاهد. فالحدث يتحرك بحرية وعفوية وفق قوانين الحياة ذاتها: فالقاص يتحول إلى قناص ماهر للمرئيات - إنه بمعنى آخر «بصاص» يتأمل الأشياء التي تمر أمامه ويسجلها بعدسته الخاصة، وقد يفتح جهاز التسجيل الذي يحمله ليلتقط الأصوات والهمهمات والحوارات التي تصل إلى أذنيه. ولذا يحتل الوصف مكانة مهمة في تقنية السرد القصصي في هذه

المجموعة تذكر بمدرسة «الرواية الجديدة» في الأدب الفرنسي وخاصة في أعمال ألن روب غرييه وناتالي ساروث وميشيل بوتور ومارجريت دورا، وتحضرنا هنا بالذات مجموعة ناتالي ساورت الموسومة «انفعالات» وبعض تجارب ألن روب غرييه في القصة القصيرة لكننا لا يمكن أن نزعم أن الوصف يحيل هذه القصص إلى وصف «شيء» موضوعي، أو يتحول إلى غاية نهائية بحد ذاته للسرد القصصي. فالوصف هنا جزء من السرد ذاته، وهو في الغالب سرد ذاتي، يقيمه الراوي أو يلتقطه بصرياً أو يستحضره استذكارياً. فالقاص سرعان ما يحرك المشهد خطياً من سكونيته المكانية نحو حركة زمنية متصاعدة تقتضيها طبيعة التجربة القصصية لملاحقة حركة خارجية أو مشهد بصري جديد. ولكن هذه الحركة تظل هي الأخرى محدودة إلى حد ما ولا تسعى لتأسيس عقدة أو حبكة أو فعل درامي متكامل، كما هو الشأن في السرد القصصي الاعتيادي أو الكلاسيكي، فهذه المجموعة القصصية لا تحفل بتوفير مثل هذه المقومات ولا تنطوي على بنية سردية تقليدية تتضمن مقدمة «ونمواً ونهاية» لأنها بطبيعتها تميل إلى خرق بنية السرد التقليدي، وتأسيس تقاليد بديلة تعتمد على الضربات السريعة التي تذكرنا بضربات فرشاة الرسام الحديث على لوحة بيضاء. وبسبب ذلك كله فالقارئ التقليدي قد يصدم وهو يقرأ أقاصيص هذه المجموعة لأنها لا تقدم له حركة بانورامية عريضة للحياة ولا توفر له فعلاً قصصياً متنامياً، أو حبكة متكاملة أو شخصيات قصصية متعددة. وهذا يعني أننا بحاجة إلى قارئ من نوع خاص لهذا اللون من الكتابة القصصية التي تقترب من مستوى «النص» بمفهومه النقدي الحديث. قارئ هذا اللون من الكتابة يستطيع أن يملأ

الفراغات والفجوات التي يتركها القاص أحياناً عن عمد ليقوم المتلقي بإكمالها وليشارك بالتالي في عملية إنتاج النص وتأويله، وربما إعادة كتابته أيضاً. ومثل هذا القارئ سيدرك الرابط السردي الذي يشد النسيج السردي والرؤيوي العام لأقاصيص هذه المجموعة، حتى ليمكن أن نعدها قصة مقطعية واحدة تذكرنا بقصيدة التوقيعات أو القصيدة العنقودية في الشعر العربي الحديث، فهي تنم عن كل موحد ينطلق من رؤيا واحدة، بحيث تتكامل متعة القراءة والاستيعاب عند استكمال هذه «السلسلة» القصصية المتتابعة رؤيوياً وفنياً.

فالقاص عمر أبو القاسم الككلي يقف موقف القناص أو المراقب المدقق الذي يقتنص الصور والأحداث والمرئيات ويضعها في داخل شباكه، متخذاً موقف الحياد الموضوعي البارد في الغالب، دونما إسقاطات سيكولوجية أو عاطفية أو ذاتية. وهو شبيه بموقف الراوي في قصة «الاقتناص» الذي يعمد إلى اقتناص المرئيات من خلال شق أفقي فيذكرنا ببطل رواية «الجحيم» لهنري باربوس وبطل «البصاص» لألن روب غرييه. في قصة «الاقتناص» هذه يكتسب فعل المراقبة والرصد بعداً قصدياً، تلصصياً - إذ جاز التعبير - وهو يحاول أن يضبط الصورة الخارجية تماماً مثلما يفعل المصور وهو يحاول ضبط الصورة في كاميرته الخاصة، لذا يأخذ السرد منحى وصفياً بصرياً محتشداً بالتفاصيل لفضاء المشهد، حيث تتشكل بنية مكانية صغيرة، تتسع شيئاً فشيئاً لتكشف عن حركة حية في الجانب الآخر من النافذة:

«لم يتمكن، في البداية، من ضبط المنظر. ظل يحرك رأسه، إلى فوق وإلى تحت، ببطء حتى تمكن من حصر وجه المرأة في الشق الأفقي

الضيق، الذي يفصل بين لوحي حديد من بين بضعة ألواح تسد النافذة».

والقاص لا يقتصر على فعل المشاهدة البصرية، بل يدخل وعيه الخاص وهو يلتقط المشهد ويسقطه على شاشة مشاعره، لتحول هذا الوعي إلى حالة انكسار جديدة تضاف إلى انكسارات أبطاله المتلاحقة.

فعل الترصد والملاحقة والاقتناص في عدد كبير من قصص المجموعة مثل «الحدث المهم» و«الانتباه» و«نزول» و«الابتسامة» التي صبت في البحر و«مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«تحت الأضواء، في الزحام» و«إغراق». بل يمكن القول إنه لا تكاد تخلو قصة واحدة من هذا المظهر السردي المهيمن في الرؤيا القصصية للقاص. في قصة «الانتباه» يهيمن فعل الرؤية البصرية هيمنة كاملة، حيث يلتهم البطل السماء الزرقاء التي حرم - كما يبدو - من رؤيتها، لكن الصوت الذي يتحول إلى قوة قمع قاهرة وساحقة لفعل الرؤية البصرية «هيا!... لقد نشرت ملابسك»، وبذا تنحسر ثنائية الرؤية/الصوت الضدية بانحسار فعل الرؤية ومصادرته/بتأثير الصوت الخارجي القمعي. وفي قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» يتأمل البطل بإمعان الأثار الطبيعية والإنسانية، ويقرر في النهاية أن يترك أثره الخارجي على الجدار لذا «نزع، من لباسه، زراً معدنياً وشرع يحفر اسمه واسمها». ويكرر البطل في قصة «الحدث المهم» فعل الرصد البصري للأفق والبحر والطبيعة التي حرم منها، مثلما حرم بطل الانتباه من رؤية السماء الزرقاء، والقصة تومئ إلى ما هو مغيب عبر حركية متنامية لثنائية فضائية وحيوية هي ثنائية الداخل/الخارج التي هي كناية عن ثنائية القمع/الحرية. ويصرح بطل قصة «الابتسامة التي صبت في البحر» برغبته في اقتناص

المرئيات البصرية. فبعد أن يجد البطل المقهى مقفلة يقرر أن يمارس فعل الرؤية البصرية: «فركزت عنايتي على تأمل النساء اللائي يقعن في مرمى نظري» وهذا ما نجده، بمستويات مختلفة في قصة «إغراق» التي يرصد فيها حركة فتى وفتاة يسيران عند البحر وفي قصة «تحت الأضواء، في زحام حيث يراقب، مرة أخرى رجلاً وامرأة يسيران تحت الأضواء في الزحام وفي قصة نزول، التي يتحول فيها القاص إلى رسام يمسك بالفرشاة ليقدم لنا لوحة تشكيلية ملونة للهلال المعلق المائل فوق البحر، ولحركة الرجل والشباك، وكأنه يرتقي بهذا الوصف المحايد الموضوعي، إلى لون من الكتابة البيضاء البريئة.

لكننا من الجانب الآخر، يجب أن نعترف أن فعل الاستذكار يحتل حيزاً مهماً في بناء المشهد سردياً - على المستوى العمودي هذه المرة - مخترقاً المستوى الأفقي للوصف البصري ويحتل الفعل «تذكر» موقعاً في التحول السردي، ففي قصة «الاحتشاد» يتكرر الفعل «يفكر» الذي يعادل الفعل «يتذكر» لأنه ينصرف مباشرة إلى استحضار أو استذكار مشاهد ووقائع شخصية معينة في حياة البطل. «يفكر في الموسيقا والأغاني.. يفكر في الكتب والقراءة.. يفكر في الجلسات اللطيفة مع الأصدقاء.. في المقاهي.. التسكع دون هدف في الشوارع وتأمل فتنة العابرات». وفي قصة «الانتباه» يطل فعل الاستذكار «تذكر» ليقطع أفقية المشهد البصري: «تذكر أن والدته كانت تقول له عندما يتشاقى، وهو طفل: اهدأ! تريد أن تأخذ من السماء قطعة؟؟!!». في قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» يتقاسم فعل الاستذكار المشهد السردي مع فعل الرؤية البصرية حيث يتذكر البطل الحبيبة التي تنتظر

عودته، كما يتذكر أصدقاءه الذين يتعرضون للاستحلاب والاستجواب.

ويمكن القول إن الفاعلتين البصرية والاستذكارية تتقاسمان الفضاء السردي في الكثير من قصص هذه المجموعة: الفاعلية البصرية بوصفها فاعلية أفقية، خطية ترتبط بالحاضر والراهن والفاعلية الاستذكارية بوصفها فاعلية عمودية ترتبط بالماضي غالباً، وهما تتحركان ضمن جدل ثنائيتي الحاضر/الماضي، الإبصار/الاستذكار.

لقد لجأ القاص في أغلب قصص المجموعة إلى تقنية سردية حديثة. فقد هيمن السرد الذاتي القائم على تقديم الحدث أو المشهد عَبْرَ عيني الشخصية القصصية ووعيها الداخلي في أربع عشرة قصة، وظف في سبع منها ضمير المتكلم «أنا» هي.. «آفاق الإمكان» والابتسامة التي صبت في البحر» و«يومية» و«قبلة الدمار» و«إغراق» و«زوبعة» و«الطبيعيون» بينما وظف ضمير الغائب في سبع قصص أخرى عن طريق استخدام المونولوج المروي، وهو ضمير غيبة لا علاقة له بضمير الغيبة في السرد التقليدي الذي يقيمه في الغالب «الراوي كلي العلم» بل هو صورة مموهة ومحورة عن أنا المتكلم ويتجلى ذلك في أقاصيص «مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«الاحتشاد» و«الاقتناص» و«الانتباه» و«الهشاشة» و«الحدث المهم» إضافة إلى قصة «صناعة محلية» وبذا فإن هذا اللون المونولوجي هو الذي يبني الحدث ويحركه ويؤسس الشخصيات ويحدد الوصف الخارجي، وليس المؤلف نفسه. لكننا من الجهة الأخرى لا نعدم قصصاً أخرى تلجأ إلى لون من السرد الخارجي الذي يعتمد على بناء المشهد، وهذا اللون ينتمي إلى تقنية بناء المشهد أكثر من انتمائه إلى السرد الموضوعي الخارجي الذي يقيمه

الراوي كلي العلم المعروف في السرد التقليدي الكلاسيكي، كما تومئ قصة واحدة هي «الاستخصاص» إلى تقنية ما وراء السرد بتوظيف الوثيقة أو المدونة داخل النص القصصي ويمكن القول إن القصص التي تنطوي على أنوية الأنا غالباً ما تلجأ إلى المونولوج الداخلي عن طريق توظيف ضمير المتكلم تارة وضمير الغيبة تارة أخرى، فهذه التقنية أكثر ملاءمة للاستبطان الداخلي والتأمل والتفلسف والعزلة المكانية والنفسية، بينما نجد أن القصص التي تنفتح على شخصيات أخرى غالباً ما تلجأ إلى الحوار (الديالوج بدل المونولوج) بعيداً عن الانكفاء على الذات، وهذه الحركة من المونولوج إلى الديالوج هي حركة من الداخل (داخل الشخصية) إلى الخارج، وهي سمة تسم القصص متعددة الشخصيات في هذه الأقاصيص.

وتتكامل عبر هذه الحركة السردية شخصية محورية للمجموعة القصصية، ويمكن أن نعدها شخصية إشكالية هي شخصية الرائي البصاصي، الملاحق للأحداث وهو في الغالب شاب ذو وعي مديني وحضري ينتمي إلى شريحة المثقفين (الانتلجنسيا)، ولذا فمعظم المشاهد القصصية تنتمي إلى المدينة بينما تظل الصحراء بعيدة ونائية ويرتبط البحر ارتباطاً وثيقاً بالمدينة التي تتاخم البحر وتعانقه في الغالب ويشكل بعداً روحياً امتداداً للحرية وأفقاً للتخييل. وهذا البطل الإشكالي غالباً ما يجد نفسه في صدام دائم مع المؤسسة الاجتماعية، ومع الخارج (بشكل عام) لكنه من جهة أخرى يحتفي. بمباهجه الفكرية والروحية والعاطفية الخاصة - في علاقته بالآخر والمرأة والقضية، ويحزن عندما يواجه الظلام والعنف والقمع والفساد - هذا الفرد، لا يظل في

الغالب معزولاً وسلبياً مثل البطل الإشكالي في الأدب الغربي، وإن كانت تجربته تحث على مثل هذه العزلة - مكانياً وزمانياً، إذ يشتبك هذا البطل الإشكالي مع الآخر صديقاً أو رفيقاً أو حبيباً، وتحتل المرأة مكانة خاصة في هذا الفضاء وفي ذاكرة البطل فهي تبرز لتومئ إلى الجانب الجميل والمضيء والواعد في حياة البطل في مقابل ما هو قاحل ومستلب ومتوحش. وتبدو المرأة أحياناً خاضعة إلى أقصى درجات الاستلاب، فهي لا تمتلك حريتها كاملة كما هو الحال في قصة «قبلة الدمار» وقد تواجه العجز والخوف كما في قصة «النقلة الأخيرة» وقد تبدو في شكل حبيبة تنتظر الذي لن يعود كما هو الحال في قصة «مسارب الحب في أحراش الفداحة» وقد تشكل الجانب الجمالي المضيء في المشهد القصصي والذي يضفي إيقاعاً خالصاً على حركة الحياة والواقع كما هو الحال في أقاصيص «تحت الأضواء، في الزحام» و«الابتسامة التي صبت في البحر» و«الاحتشاد» و«إغراق» و«الظهر» و«الاقتناص».

وتتجلى علاقة البطل المحوري، الإشكالي، في تجربة القاص، بالواقع الخارجي في عدد من الأقاصيص على مستوى الترميز الدال، المباشر وغير المباشر معاً. وهو ترميز لا يخلو من نقد اجتماعي وفكري لبعض المظاهر غير الإنسانية ومن هجوم على جوانب الفساد والعنف في المجتمع والحياة كما هو الحال في قصص «الانتباه» و«مسارب الحب في أحراش الفداحة» و«الاستخصاص» و«آفاق الإمكان» و«الهشاشة» و«الحدث المهم» و«قبلة الدمار» و«الطبيعيون» و«صناعة محلية» إلا أن القاص لا ينحو منحى أخلاقياً وأيديولوجياً في مواجهة الشخصية

لمظاهر التحلل والفساد في المؤسسة الاجتماعية وإنما يومئ ذلك بطريقة غير مباشرة متيحاً الفرصة للقارئ لوضع النقاط على الحروف واستكمال صورة المشهد ودلالته. لقد وفق القاص في أن يصوغ تجاربه القصصية بلغة قصصية حديثة، شديدة التركيز والإيجاز والاقتصاد، وتجنب ما هو مهجور ووحشي في التعابير والمفردات، وكما تجنب الصياغات البلاغية المصطنعة، وبشكل عام لم تتحول اللغة إلى «معضلة» مقصورة بذاتها، تهدف إلى جذب الانتباه إليها، إلا في قصتين هما «زوبعة» و«الاستخصاص» حيث لجأ القاص، ولأول مرة، إلى مستوى من اللعب اللغوي بالمفردة، بحيث أصبحت اللغة تمثل «أمامية» Foregrounding لافتة للنظر، إذ يوظف القاص في قصة «زوبعة» مفردة «فخم» بتنويعات وتركيبات مختلفة أكثر من خمس وعشرين مرة كما وظف في قصة «الاستخصاص» مفردة «الاستخصاص» وتنويعاتها أكثر من خمس وثلاثين مرة، وهي طريقة قد تبدو للوهلة الأولى ثقيلة ومصطنعة، لكننا عند التأمل نكشف أنها تؤدي وظيفة خاصة تتمثل في إثارة إحساس القارئ بالسخرية اللاذعة والفكاهة والمفارقة، كما تنبه إلى إمكانية الاشتغال السردي على مستوى تقنية «ما وراء السرد» Meta-narration وخاصة أن قصة «الاستخصاص» بالذات تنطوي على توظيف خاص للمخطوطة أو المدونة الصحفية، وهي تقنية قد تتضح مستقبلاً في تجارب القاص القادمة.

من كل ما تقدم، يجد قارئ أقاصيص عمر أبو القاسم الككلي نفسه أمام تجربة قصصية حداثية تعي خصوصية الكتابة القصصية، بشروطها السردية المتطورة وتحتفي بهموم الإنسان المعاصر وتطلعاته،

وهي تحاول أن تلامس القضايا الاجتماعية والفكرية مساً رفيقاً بعيداً عن التقريرية والمباشرة وبلغة قصصية شديدة التركيز والإيحاء والشفافية بعيداً عن الإسقاطات السيكولوجية والأيديولوجية المباشرة، وفي الوقت ذاته تحتشد بتفاصيل دقيقة وصغيرة عن تجربة حياتية شاملة تتمحور حول كينونة لبطل إشكالي مثقف يعاني الاستلاب والعزلة لكنه يتطلع دائماً نحو ما هو جميل ومشرق وإنساني.



عندما يخترق السرد القصصي السكونية

قراءة في مجموعة البابور القصصية

تثير مجموعة" البابور" للقاص سليمان الأزرعي مجموعة من الاشكاليات التي تتعلق بكيفية تشكيل" وجهة النظر"و"التبئير"وحركة الضمائر السردية في عملية بناء القصة القصيرة.

كما تلفت النظر الى واقع التجارب القصصية الواقعية في الأدب العربي وآلية تجسد الموقف الأيديولوجي في العمل الأدبي بشكل عام،والتأثيرات التي تتركها البيئة الريفية والحضري على وعي الشخصية القصصية.

لو فحصنا المجموعة بعناية لوجدنا أن "وجهة النظر" المهيمنة تتمثل في نمط "السرد الذاتي " حيث يجري التعبير عن التجربة القصصية عبر وعي شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة،متموضعة من داخل التجربة القصصية ذاتها.فست قصص من مجموع ثمان توظف فعلا،مثلا ضمير المتكلم بشكل كلي أو جزئي وهي "الزوبعة"،"بانتظار الزير سالم"،"العشاء الأخير "،"اللوز"،"طبقات الدكتور حسين يونس"،والى حد ما قصة "البابور" التي يبرز فيها ضمير المتكلم في أجزاء كثيرة من القصة.بينما توظف قصة واحدة ضمير الغائب الموظف في القصة

الكلاسيكية أو الحكايات الشعبية،أنه هنا صورة محورة ومموهة عن ضمير المتكلم يطلق عليه أحياناً مصطلح "المونولج المروي" أو "الفكر المتمثل" أو "الكلام الحر غير المباشر"،وهو شكل تعبيري قادر على استبطان وعي الشخصية القصصية من الداخل،ولذا فهو يظل ينتمي الى نمط "السرد الذاتي"أيضا.أما القصة الوحيدة التي تنتمي الى نمط "السرد الموضوعي " كليا فهي قصة "الماكنة " التي تصاغ عبر وعي خارجي لراوٍ كلي العلم متموضع خارج التجربة القصصية.ويمكن أن نشير هنا الى أن قصة البابور التي تحمل اسم المجموعة-ينتظمها اضافة الى توضيف ضمير المتكلم بشكل جزئي،سرد مختلط متناوب،يتمثل في السرد الذاتي والموضوعي معاً.اذ تبدأ القصة بسرد خارجي، موضوعي،يقيمه راو(أو سارد) كلي العلم :

"كان الفتى القروي إبراهيم زايد يحمل في يده ظرف ورق،وبداخله شيء ما،وهو يشق طريقه وسط زحام شوارع أربد."

لكن زاوية النظر هذه سرعان ما تنتقل بعد هذا المشهد الاستهلالي الخارجي الى سرد ذاتي داخلي عن طريق استبطان وعي الشخصية القصصية بتوظيف" المونولوج المروي" أساسا عبر استخدام ضمير الغائب:

"كان إبراهيم يعرف غرضه جيدا،لكنه لم يستطع بعد أن يقرر في أي اتجاه يسير،ومن أين تبدأ طريق السلامة.."

يمكن أن نلاحظ هنا أن ضمير الغائب في المقطع الاستهلالي الأول ينبع من وعي خارجي يصف المشهد،وضمناً البطل من منظور محايد وخارجي كلي العلم،بينما يكتسب هذا الضمير في المقطع الثاني قيمة ذاتية،بوصفه استبطاناً داخلياً لوعي البطل،يمهد للدخول الى توظيف

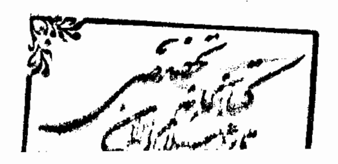
ضمير المتكلم مباشرة،اذ ينتقل القاص مباشرة في الجملة اللاحقة الى ممارسة لون من "الالتفات"-بمصطلح البلاغة العربية حيث الانتقال من ضمير الى آخر في الجملة الواحدة،أو في المقطع الواحد:-"لست مضطراً الى بيع هذا البابور الى السمكري،خاطب إبراهيم نفسه،ثم أعود بعدها لأبتاع بثمنه روايات نجيب محفوظ من كشك ابي العبد الزرعيني.سوف أقايضه مباشرة."

وهكذا يتواصل مونولوج داخلي طويل تقطعه أحيانا أنماط سردية أخرى مثل العودة الى السرد الخارجي "استيقظ إبراهيم على يد معروقة تنقر ما بين عينيه،وصوت عجوز ينقر في وجهه.."أو الى استخدام "الملخص"و"البناء المشهدي"و"الحوار"اضافة الى بروز مظاهر "ميتا-قصصية"تعنى بإشكالية السرد نفسه وبوعي الكتابة القصصية وظيفة وموقفا.

وإذا ماكانت بعض القصص التي تنتمي الى نمط" السرد الذاتي "توظف ضمير الغائب بشكل كلي وصريح،مثل قصص "بانتظار الزير سالم "و"العشاء الأخير"و"اللوزة" فإن قصصاً أخرى تبدو موهمة وكأنها لون من ألوان السرد الموضوعي.فقصة "طبقات الدكتور حسين يونس"مثلا،تبدو للوهلة الأولى وكأنها من هذا اللون.اذ تبدأ بوصف،يبدو كأنه خارجي :"كانت قاعة الندوات تغص بالحضور،فقد امتلأت الممرات بعد أن ضاقت المقاعد بالجالسين.."وبعد هذا الاستهلال الوصفي ينتقل السرد الى مدير الأمسية الذي يلقي كلمة موظفاً فيها،بالطبع،ضمير المتكلم،ثم الى محاضرة الدكتور حسين يونس،وفي كل ذلك لانجد أثراً للراوي الداخلي،حتى يتخيل لنا أننا أمام سرد خارجي،ولكننا فجأة بعد أربع صفحات نجد فجأة الراوي الذاتي وقد ظهر ليعلق بضمير المتكلم "لم

أستطع معرفة الحسبة التي جاءت بهذا الرقم القياسي..وخلال تجربتي في الحياة،تعلمت أن أبسط الحلول وأصدقها أن تدرج المعدودات في ثلاث مستويات،خير وأيسر..".إن ظهور هذا الراوي الذاتي هو الذي يجعلنا نعد القصة بكاملها لونا من ألوان السرد الذاتي ينتمي الى هذا الراوي الذي ظل يدير السرد بصورة غير مباشرة،وحتى ظهوره الصريح،على سطح السرد القصصي،لامجرد مراقب، بل شخصية مشاركة وفاعلة أيضا.كما أن قصة "العشاء الأخير"قد تبدو موهمة في بعض مقاطعها العشرة.فالقاص آثر أن يجزئ القصة الى عشرة مقاطع تحمل عناوين فرعية مثل١- الكراهية،٢-الاعتراف،٣-صلاة..الخ،وقد خلت بعض هذه المقاطع والمقطع التاسع من صوت الراوي،الا أن النظر الى القصة،بوصفها وحدة موضوعية مترابطة،يجعلنا ندرك أن هذه المقاطع تنتمي أيضا الى صوت الراوي الذاتي الذي يقدم هنا وصفاً ذاتياً لمشهد مرئي محدد.ومن كل ما تقدم نجد أن السرد الذاتي هو الغالب على المجموعة القصصية،وهو في الغالب مجسد عبر ضمير المتكلم،ومن خلال شخصية متماثلة الملامح تقريباً:صبي متمرد أو مثقف،أو شاب،يمتلك وعياً متقدماً على بيئته الاجتماعية التي تكون في الغالب بيئة ريفية،وهو يحاول أن يخترق دائما بوعيه سكونية المظهر الخارجي -القائم -في محاولة لخلخلته أو تعريفه أوكشف قيمة دلالته.

في هذه المجموعة خمس قصص من مجموع ثمان هي"البابور"و"الزوبعة"و"اللوزة" وبانتظار الزير سالم "و"العشاء الأخير"تستلهم البيئة الريفية بشكل مباشر،وثلاث قصص هي "طبقات الدكتور حسين يونس"و:الماكنة"و"الانتفاضة" يمكن أن تنتمي بصورة



أوبأخرى الى أجواء حضرية مدنية."طبقات الدكتور حسين يونس"تمتلك بعداً ذهنياً وصرفاً: بيئة جامعية،وحوار فكري ونقدي خالص.أما "الماكنة"فتدور داخل جدران مصنع النسيج،وتظل قصة "الانتفاضة" التي تجري داخل مكان غامض وغير محدد الملامح،فهو قد يكون مخبأ أو منفى أو ملاذا ،لكنه بشكل عام مكان مغلق ومعزول عن الآخرين،يزدحم بمجموعة من المثقفين الذين ينتظرون بلا أمل،ويقضون أوقاتهم بالثرثرة والسلبية.أما البطل فهو الوحيد الذي يحلم بالتغيير متمثلا في المطر والعاصفة.لذا فهذا المكان على الرغم من كونه مكاناً مغلقاً،الا أنه يظل واقعا تحت تأثير البيئة الريفية التي تجتاح سكونه وسلبيته،حيث تأتي العاصفة قوية،كما تنبأ بها البطل،الذي يلتحم بدوره بالعاصفة،يعدو معها ويقاسم الرعد الزئير".

وفي كل هذه القصص،لايكون الوصف قائماً لذاته كما أن السرد لا يهدف الى إقامة المشهد الواقعي،كما قد يخيل للقارئ لأول مرة،وهو ما يطرح قضية الواقعية في هذه المجموعة القصصية وقضية المؤلف الأيديولوجي بشكل عام.فالمشهد الواقعي، وضمناً الوصف نفسه،لا يمتلك مجرد وجود موضوعي سالب،بل هو يمر عبر وعي متقدم يخترقه ويعيد صياغته وفق حساسية معينة ومنظور شخصي وفكري وحياتي محدد ،هو وعي وحساسية الشخصية القصصية التي تعيد تمثل هذا المنظور الواقعي وفق منظور ذاتي صرف،فتكتسب كل المنظورات والمرئيات قيمة ذاتية خالصة.

في قصة "البابور"مثلا نجد ذلك الشاب إبراهيم الذي يحاول أن يحقق عن طريق القراءة والكتابة داخل مجتمع سكوني ريفي بسيط ولو عن طريق سرقة"بابور" الأسرة.أما في "العشاء الأخير"فهناك ذلك الصبي

المتمرد الذي يعيد رسم الطقوس الاجتماعية والثقافية في مجتمع الريف والكنيسة بطريقة ساخرة.في"الزوبعة"نجد ذلك الشاب - الفنان التشكيلي -الذي يرقب حركة الجد المتمرد ويرسم لنا بالكلمات عالم القرية وهي تنهض ضد العسف:ويفضح بطل"بانتظار الزير سالم "عالم الزيف والريا ء في العلاقات الأسرية والزوجية داخل مجتمع ريفي تقليدي صارم.في"اللوزة"نجد ذلك الراوي الذكي،يافعاً ورجلاً،وهو يتحدث عن تأريخ شجرة اللوز التي زرعها أبيه.في طبقات الدكتور حسين"نجد ذلك المراقب الساخر الذي يروي لنا المفارقة التي يقع فيها مثقف متحذلق يتلاعب بالألفاظ ويستخف بوعي المستمعين.ويكاد وعي البطل في "الانتفاضة" أن يرتقي الى درجة التثويرالواعي للواقع الساكن.أما القصة الوحيدة التي يكاد يغيب فيها مثل هذا الشاهد فهي قصة "الماكنة"وأن كان البطل الضحية نفسه -مراقب خط الإنتاج - هو الذي يلعب أحيانا دور الشاهد الذي يمتلك دائماً وعياً متقدماً منذراً بما سيحدث.أن هذه الحقيقة التي تخترق البنية السردية في هذه القصص تجعلنا نصل الى تشخيص ثنائية الوعي القائم /الوعي الممكن،الوعي القائم ممثلاً بحالة السكون والسلبية واللا فعل التي تتسم بها البيئة الريفية،وحتى الحضرية التي تصفها التجارب القصصية،أما الوعي الممكن فيعبر عنه بالوعي المتقدم لهذا الشاهد،والمراقب أو المشارك الذي يلعب في الغالب دور الراوي مخترقاً بوعيه سكونية الوعي القائم ومبشراً بإمكانات الوعي الممكن مستقبلياً.

ترى ما الذي تعنيه هذه الحقيقة :هل يمكن القول إن هذه المجموعة هي بشكل ما استثمار لتجربة ذاتية وحياتية معينة بوصفها جزءاً من

سيرة ذاتية اعترافيه(أوتوبيوغرافية) ،وأن هذه التجارب تنتمي الى وعي المؤلف نفسه إنساناً وكاتباً الى موقف فكري يلتزم به،أم أن المصادفة هي التي قادت إلى ظهور مثل هذا النسق ؟ مهما كان الحكم الذي نصدره،فإن ماهو مؤكد أن التجارب القصصية تجري وفق منطلق فني داخلي،وهي غير محكومة بعوامل قسرية خارجية أيديولوجية أو سياسية أو اجتماعية،ولذا فهي بعيدة عن أجواء بعض التجارب القصصية العربية التي تتسم بالعتمة والقسوة والقتامة،بل تبدو لنا شفافة،رقيقة يخترقها على الرغم إحساس عميق بالسخرية،حتى لاتغيب حتى أمام مشهد الموت،كما هو الحال في قصة "الماكنة"،لكنها سخرية لا تخلو من نقد ومن موقف أيديولوجي معين.ولذا في معظم هذه القصص لا يضغط المرجع الخارجي (الواقعي)بقسوة على نسيج البنية السردية وعلى فضاء النص القصصي،لأنه لايبدو مقحماً أو خارجياً، وهو ليس أيضا مجرد مادة كثيفة لزقة،بل قد يبدو أثيرياً ورمزياً كما هو الحال في قصة الانتفاضة التي تمتلك إضافه الى ذلك لغة شعرية وفضاءً رمزياً وتعبيرياً يجعلها تختلف عن بقية قصص المجموع التي تنتمي بشكل أو بآخر الى تجربة القصة الواقعية الحديثة في الأدب العربي الحديث.

تمثل مجموعة البابور للقاص سليمان الأزرعي (منشورات وزارة الثقافة،الأردن،عمان١٩٩٢) .اضافة الى رصيد التجربة القصصية الواقعية العربية،تتسم بالوعي والإدراك لشروط الكتابة القصصية الحداثية،وهي اضافة الى ذلك مشبعة بحس ساخر،وشفاف،يخترق سطح الواقع الساكن ليحرك المياه العميقة تحته عبر وعي متجاوز وملتزم برؤيا إنسانية حارة.



النقد العربي
وتأويل النص السردي التراثي

في سياق تشكل خطاب نقدي عربي حداثي، خلال العقدين الأخيرين، راحت تتضح شيئاً فشيئاً ملامح منهجٍ جديد في تأويل النص السردي العربي التراثي، يوفق بين حداثة المنظور التأويلي المنفتح على معطيات لسانية وسيميائية وقرائية حديثة من جهة وبين خصوصية النص السردي التراثي نفسه، بما فيه من بنيات سردية وحكائية قد لا تتفق والتشكلات الأجناسية للسرد الحديث من جهة أخرى. ويمكن أن نلحظ هذا المنحى في محاولات عدد من النقاد العرب أمثال عبد الفتاح كليطو وحمادي صمود وجمال بن الشيخ وسعيد يقطين، وفدوى مالطي دوغلاس ومحمود طرشونة وفريال غزول وحسين الواد ومحمد رشيد ثابت وحاتم الصكر ومحمد عبد المطلب وسعيد الغانمي وعبد الله إبراهيم ومالك المطلبي وغيرهم.

ومما له أهمية في هذا المنحى الاخلاص الشديد لخصوصية النص السردي العربي التراثي ذاته بعيداً عن الوقوع في أوهام المقايسة المنطقية للأشكال والأصناف الأجناسية المستقرة في الثقافة الغربية، ومحاولة استقراء خصائص السردية العربية، من النصوص ذاتها ومثل هذا الاتجاه

يلتقي مع الدعوة التي أطلقها الناقد الفرنسي جان ماري شايفير لتجنب فكرة الجنس الأدبي لما فيها - كما يعتقد - من معيارية ومحدودية، واعتماد مفهوم مرن مقارب هو التجنيس أن التجنس والذي سبق للناقد محمد برادة ان اقترح الأخذ به لأنه كما يرى يولي الاهتمام لإبراز أسبقية المكونات الداخلية للقصة، لا بوصفها عناصر ثابتة مطابقة للجنس القصصي، وإنما من زاوية التمثل لها وإعادة توظيفها توظيفاً تحويلياً لا استنساخياً معنى ذلك أن السؤال المطروح ليس هو معرفة ما إذا كانت هذه القصص المقروءة تندرج أم لا ضمن جنس القصة وضمن الخانات القصصية، وإنما تبين الدينامية المولدة للنص القصصي حين يتجاوز صاحبه تقنيات الوصفة والمعايير ليدخل في حوار خصب مع جميع المكونات، وفي طليعتها مجموعة النماذج المشكلة بطبقة نصوص جنس القصة. فهذا الحوار هو الذي يجعله يتعدى مستوى الانتماء التصنيفي ليواجه العلاقة الحيوية الدينامية لنصه الفردي بمجموعة النصوص السابقة له التي سيندرج ضمنها (1).

ومنهج كهذا لا يلغي نهائياً مسألة الاعتراف بالأجناس الأدبية، إلا أنه يقف موقفاً مرناً من مسألة تطبيقها على نصوص تراثية بطريقة آلية أو قسرية، ويعمل في مقابل ذلك على كشف الآليات السردية الخاصة للنصوص التراثية على ضوء نظرية الجنس الأدبي ذاته. أنه يشتغل على النص السردي التراثي بوصفه بنية سردية قائمة كما هي، ضمن حدودها النهائية الراهنة ويحاول، وفقاً لذلك، تنفيذ استراتيجية التأويلية في ضوء ذلك.

ونكتشف في اجرائيات هذا المنهج التأويلي رغبة في الكشف عن

ما هو مغيب وباطني وراء السطح الظاهري للنص، والتوسل لذلك بفحص البنية اللسانية والسيميائية أو الاعتماد أحياناً على السياقات الحضارية والثقافية والمرجعية التي تقع خارج النص، كما نجد في بعض التطبيقات ميلاً للاعتماد على بعض مستويات الحدس والبداهة في استقراء ثيمات النص أو مستويات المعنى والدلالة الكامنة فيه، وهذا المنهج، على الرغم من حداثته وجدته، لكنه غير منقطع عن المنظور التراثي للتأويل في الفكر العربي والإسلامي هو " إرجاع الشيء أو الظاهرة موضوع الدرس إلى عللها الأولى وأسبابها الأصلية.. حيث يناقش علماء القرآن الدلالة الاصطلاحية لمفهوم التأويل عادة بمقارنته بدلالة مصطلح آخر هو "التفسير" ويحددون العلاقة بينها بأنها علاقة العام بالخاص، إذ يتعلق التفسير عندهم بالرواية، بينما يتعلق التأويل بالدراية، وبعبارة أخرى يتعلق التفسير بالنقل في حين يتعلق التأويل بـ" العقل " والنقل يعني مجموعة العلوم الضرورية اللازمة للنفاذ إلى عالم النص وفض مغاليقه وصولاً لتأويله))(٢).

وبذا يصبح منهج التأويل هذا جسراً للعبور بين المستويات الحضورية في النص التراثي إلى المستويات الغيابية أو الباطنية فيه، ولذا لم يكن غريباً أن يطلق عبد الفتاح كليطو اسم " الغائب" على أحد كتبه، إشارة إلى رغبته في استكناه ما هو مغيب وباطني في النص التراثي، أو مثلما فعل حمادي صمود عندما أطلق على أحد كتبه بـ " الوجه والقفا "، وهو منحى يذكرنا بعنوان مماثلة لكمال أبو ديب في نقد الشعر هو " جدلية الخفاء والتجلي ".

وفي الواقع فإن محاولات بعض ممثلي هذا الاتجاه، وبشكل خاص

عبد الفتاح كليطو تبعث على الدهشة لقدرتها الفائقة على التغلغل إلى عالم النص التراثي وإماطة اللثام عن معانيه ودلالاته ومغزاه، إلا أننا من جهة أخرى نجد أحياناً إسرافاً زائداً في تقويل النص التراثي وفي إقامة الدليل اللساني والسياقي للوصول إلى نتائج لا يدعمها النص أحياناً، كما نجد أن بعض هذه المحاولات تبالغ في الإتكاء على عملية الشرح والعرض والتلخيص وتتجاهل أو تهمل القراءة التأويلية ذاتها أو تترك لها هامشاً محدوداً، بل يمكن أن تعدّ بعض هذه المحاولات بمثابة "تحليلات" تدعم النص وتشرحه دون الدخول في دائرة التأويل نفسها، كما نجد بعض الاستطرادات التي ترضخ أحياناً للطقس السري لشفرات النص، فتتحول إلى فاعلية وصفية، بنيوية او سوسيولوجية أو سيكولوجية أو تأريخية، لكنها لا تضاء بحس تأويلي واضح فتصبح العملية التأويلية ضرباً من القراءة التعليقية أو الشارحة أو التفسيرية التي تكتفي بالتعليق على النص أو الإذعان لإنساقه وشفراته الخاصة.

وينبغي هنا الانتباه إلى العلاقة بين القراءة والتأويل، فالتأويل هو بلا شك مستوى من مستويات القراءة، إلا أنه لا يمكن القول إن كل قراءة هي فعالية تأويلية. فالقراءة قد تنصرف إلى رصد مستويات وطبقات في النص لا ينصرف إليها التأويل بالضرورة، ذلك أن هدف التأويل الأسمى هو الكشف عن الثيمات والمعاني والدلالات التي تكمن وراء البنية السطحية للنص الذاتي.

كما ينبغي التوقف أمام طبيعة العلاقة بين التأويل والشعرية، فعلى الرغم من أن علاقة الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل كما يذهب إلى ذلك تودروف [٣] إلا أن للتأويل حقله المحدود نسبياً بالنسبة للشعرية.

فإذا ما كانت الشعرية تنصرف أساساً لبيان كيفية تشكل أدبية النص وآليات هذا الكشف وتتخذ من الوصف أداة إجرائية لها، يُعنى التأويل بالكشف عن الدلالات والمعاني المغيبة والباطنية في النص التي تختفي وراء الشبكة اللسانية والبلاغية الحضورية، وهو يلجأ لتحقيق ذلك إلى الوصف أساساً ولكنه قد يتجاوز باللجوء إلى لونٍ من ألوان الحدس الشخصي وإلى قراءة بعض السياقات المرجعية والخارج لسانية المستقاة أحياناً من التراث أو من متن ثقافي ونصي أكبر، ولذا يدرك تودوروف صعوبة الموقف التأويلي هذا بالاعتراف بأن التمييز أو ربما التعارض بين التأويل - وهو ذاتي وقاصر وفي أشد الحالات اعتباطي، وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية، حلمٌ من الأحلام التي راودت الوضعية في مجال العلوم الإنسانية(٤).

وإنه لما يبعث على الاعتزاز أن يتجه عدد غير قليل من النقاد والباحثين العرب لإعادة فحص واستنطاق النص السردي التراثي بروح تأويلية منفتحة، محققين بذلك تواصلاً بين التراث والمناهج النقدية الحديثة، وفي الوقت ذاته مخترقين أسرار النص السردي العربي التراثي بآليات جديدة قادرة على أن تضيء بعض المناهج السرية والمجهولة من تضاريس هذا النص ودهاليزه التي ظلت مستعصية على الاستنطاق من قبل. إلا أن ما نسجله على بعض هذه القراءات التأويلية، ومنها قراءات عبد الفتاح كليطو وبعض قراءات النقاد العراقيين أمثال حاتم الصكر وسعيد الغانمي وإلى حد ما مالك المطلبي، هو ابتعادها، إلى درجة لافتة للنظر، عن الإفادة الشاملة من معطيات " السردية " الحديثة والاكتفاء بالاتكاء على الحمولات والمستويات اللسانية والبلاغية العامة فقط، إذْ

يفترض في أي تناول تأويلي لأي نصٍ سردي تراثي أن يعمد أولاً إلى استنفاد الامكانات الإجرائية الغنية التي تتيحها السردية الحديثة أولاً، ما دام هذا التناول يتعلق بنص سردي أولاً وقبل كل شيء، وخاصة أن السردية لم تقصر اهتمامها على النص السردي الحديث بل أعلنت بوضوح عن انفتاحها على كل ضروب السرد الأدبي وغير الأدبي، الشفوي والكتابي على السواء، وفي الحقيقة فنحن لا نعدم مثل هذا التوجه الذي بدأنا نلمس بوادره في بعض محاولات مالك المطلبي وعبد الله ابراهيم في العراق أو في محاولات مبكرة لمحمد رشيد ثابت وحسين الواد وسعيد يقطين وحمادي صمود وغيرهم، وهو ما يحفزنا في المستقبل لفحص هذا المنحى التأويلي الجاد المتشكل حديثاً في خطابنا النقدي العربي الحديث.

الهوامش

(١) " لغة الطفولة والحلم " قراءة في ذاكرة القصة المغربية " محمد برادة ، الرباط ، ١٩٨٦ ، ص ٩.

(٢) " التراث بين التأويل والتلوين : قراءة في مشروع اليسار الإسلامي " – نصر حامد أبو زيد ، من بحوث الندوة الخاصة بالذكرى المئوية لميلاد طه حسين في القاهرة في نوفمبر ١٩٨٩ (مطبوع بالآلة الكاتبة) .

(٣) " الشعرية " تودوروف ، ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٧ ، ص٢٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص٢١ .



فاضل ثامر
سيرة شخصية وعلمية

تاريخ الولادة:١٩٣٨

المهنة:ناقد ومترجم

مكان الولادة:بغداد-العراق

العنوان:العراق-بغداد ،ص.ب٢٠٠٩٧ بريد بغداد الجديدة هاتف ٧٦٢٩٤٢٧

التحصيل العلمي : بكالوريوس لغة إنجليزية جامعة بغداد ،دبلوم الدراسات العليا في اللغة الإنكليزية من ليبيا ٢٠٠١وأعد أطروحة الماجستير في اللغة الإنكليزية تحت عنوان :((مقاربة لسانية لتدريس السرد في ظروف ما بعد الكولونيالية)) وهو ينتظر الفرصة المناسبة لمناقشتها.

المساهمات العلمية: شارك في العشرات من المؤتمرات والندوات والحلقات الدراسية، منها:

١-ندوة النقد الأدبي في القيروان بتونس عام ١٩٧٧ .

٢_ندوة الدراسات القصصية والروائية في الإمارات -الشارقة-عام ١٩٨٩ .

٣-مهرجان جرش ١٩٩٠ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.

٤-ندوة النقد الأدبي التي نظمتها جامعة اليرموك في أربد بالأردن عام ١٩٩٢ .

٥-ملتقى عمان الثقافي الثاني ١٩٩٣/٨/٢٢ .

٦-مهرجان جرش ١٩٩٤ضمن الحلقات الدراسية للمهرجان.

٧-ندوة المصطلح النقدي التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة عام١٩٩٨ .

٨-ندوة "الرواية العربية وقضايا الأمة"، التي نظمها الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب عام ١٩٩٩بالتعاون مع رابطة الأدباء والكتاب في ليبيا في مدينة طرابلس.

٩- شارك في معظم الحلقات الدراسية والنقدية لمهرجان المربد الشعري في العراق.

كذلك شارك في العديد من الندوات الجامعية وحاضر في مختلف المنتديات الأدبية وأماسي الاتحاد العام لأدباء العراق.

النشاط الثقافي:

-أولى المقالات المنشورة كانت عام ١٩٦٥في مجلة الآداب البيروتية وبعدها في مجلة الكلمة العراقية وواصل النشر في عديد الصحف العراقية والعربية.

-أصبح عضواً في الهيئة الإدارية للاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في السبعينات وعضواً في هيئة تحرير مجلة "الأديب المعاصر" التي يصدرها الاتحاد منذ بداية صدورها عام ١٩٧١ .

المؤلفات :

١-"قصص عراقية معاصرة" بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير،بغداد ١٩٧١ .

٢-"معالم جديدة في أدبنا المعاصر"، بغداد ١٩٧٥ .

٣-"مدارات نقدية":في "إشكالية الحداثة والنقد والإبداع"،بغداد١٩٨٧ .

٤-"الصوت الآخر":"الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"، بغداد ١٩٩٢ .

٥-"اللغة الثانية":في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"،بيروت١٩٩٤ .

٦-رواية مترجمة بعنوان "الحديقة" للكاتبة الروائية الفرنسية ماركريت دورا،دار الشؤون الثقافية في وزارة الإعلام عام ١٩٨٦ببغداد.

أقوال عن فاضل ثامر:

"تختزل سيرة فاضل ثامر النقدية سيرة النقد العراقي المعاصر،ويمثل لنا، نحن الجيل التالي له،صورة مصغرة لحركة هذا النقد في الفترة الممتدة منذ الستينات حتى الآن،بكل ما له وعليه.ففاضل يقف في مقدمة النقاد الستينيين الذين حاولوا إن يؤصلوا نقداً عراقياً،دون أن يفضلوا الاستفادة من المنجز النقدي العالمي وحركته الدؤوب."

سعيد الغانمي

في"مئة عام من الفكر النقدي"

"الناقد فاضل ثامر واحد من النقاد المتميزين في الحركة النقدية في العراق له آرا ء في الرؤية النقدية ومنجزات الحركات النقدية المعروفة.قدم دراساته عبر الصحف والمجلات العراقية والعربية وقد شارك في حلقات دراسية ومهرجانات داخل العراق والوطن العربي ".

"جريدة بابل العراقية،
عرب أون لاين من شبكة الانترنيت"٣/٧/٢٠٠٢ ".

"على امتداد أربعة عقود والناقد فاضل ثامر يسعى إلى تأسيس وبلورة خطابه النقدي،أقام منهجه في البداية على السوسيولوجية،فدرس قصص مرحلة الستينات وما قبلها ،ووجد في أطروحات باختين إثرا ء لخطابه،فمن خلال موضوع"الرواية متعددة الأصوات"تناول الناقد الرواية العراقية في جميع مراحلها وتحولاتها الجمالية،وهو يعكف على فحص المناهج الحديثة في النقد الأوربي المعاصر".

"جريدة الخليج الإماراتية"٦/٥/٢٠٠٢ .

"كتاب اللغة الثانية، للناقد فاضل ثامر الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت والدار البيضا ء عام ١٩٩٤ ،يتناول مشكلات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. ،بحيث لايغمط النقاد العرب حقوقهم،بل على العكس من ذلك يدرس نظرياتهم ويضعها ضمن السياق النقدي العالمي، ويضاف إلى ما يتمتع به كتاب"اللغة الثانية"عرضه للكثير من القضايا الراهنة المهمة في ثقافتنا النقدية المعاصرة،حيث يناقشها بعمق وتوسع وفهم،وهي ميزة لم تتوفر

للكثيرين من الذين عرضوا للنظريات الوافدة،وكل هذا يتم كما -أسلفنا-في إطار نظرة شاملة تدخل ما هو عربي ضمن فعاليات الفكر النقدي العالمي المعاصر.ولاشك إن الكتاب ينطوي على كم من الثراء والتنوع لا يمكن الوقوف عليه بسهولة إلا إذا قرىء الكتاب بكامله".

د.حامد أبو حامد

جريدة الشرق الأوسط اللندنية١٩/١٢/١٩٩٥

" يعد كتاب "مدارات نقدية" إضافة جادة ومخلصة وطيبة للكتابة النقدي في الأدب العراقي،بل الأدب العربي الحديث،وهو متابعة ذكية لأبرز موضوعات الخلق الأدبي والفني،سواء أكان ذلك الخلق عراقياً أم عربياً،وبما عرف عن مؤلفه من المثابرة،،والتقصي،والتأني في الدرس يشار إلى كتابه هذا،بأنه واحد من الكتب النقدية المتميزة،-وهو في الوقت ذاته مواصلة متطورة لرؤيته النقدية الأولى "معالم جديدة في أدبنا المعاصر"

د.محسن أطيمش

كلمة الغلاف لكتاب مدارات نقدية

" يملك فاضل ثامر حرية أكبر وشجاعة في التفكير النقدي تغني القناعات الأساسية وتمنحها شخصية تومىء إلى إمكانات أصالة نقدية واضحة، ويملك طاقة الناقد المتمرس المخلص في استخلاص القوانين الأديبة أو تأكيدها عبر المعاناة الشخصية،فهو في نقده لشعر فدوى طوقان وصلاح عبد الصبور،ناقد انطباعي واعٍ معاصر،يجمع بين الشرح

والتحليل والتقييم السديد.فهو ناقد مخلص مثقف متمرس توفرت له عناصر الإبداع النقدي".

عبد الجبار عباس

في " مرايا جديدة"

"يقف الناقد فاضل ثامر في مقدمة النقاد العراقيين الذين واكبوا النتاج الأدبي، بل قدم طروحاته النقدية بأصالة الكاتب المدرك لفعل وماهية النقد الأدبي.واستطاع منذ نهاية الستينات وحتى الآن إن يؤسس قيماً نقدية للعمل الإبداعي العراقي،وخير دليل دراساته المؤصلة في النقد،عراقياً وعربياً".

ذكرى محمد نادر

مجلة ألف باء ٦/٢/٢٠٠٢

السيد فاضل ثامر ناقد جاد مكتنز بثقافة واسعة عربية وأجنبية،وتشهد له بالبراعة في حقل النقد الأدبي،كتاباته المتواصلة وكتبه المطبوعة، وهو في جلها، ذو نزعة أكاديمية، علمية، وموضوعية، ومنهجية، ورصينة، وأعده شخصياً من النقاد ذوي الحس المرهف والكلمة-الموقف وهم نادرون.

محمد جميل شلش

جريدة الجمهورية

يعد الناقد فاضل ثامر علامة مضيئة في مسيرة النقد العراقي المعاصر،فهو الناقد الأكثر ظهوراً في النقد العراقي والاسم اللامع في هذا الحقل الأدبي.وأهم ما يميز هذا الناقد أنه يتمتع بمرونة فكرية عالية،فواكب الجيل الستيني وكتب عن موجته الصاخبة ولكن بهدوء وتروٍ وأناة حتى عد من أبرز نقاد هذا الجيل،كما قرأ للأجيال الأخرى وتابع إنجازاتها الأدبية وكتب عنها.

هاتف الثلج

آفاق عربية العدد ٥-٦حزيران٢٠٠٢



صدر للمؤلف

قصص عراقية معاصرة. بالاشتراك مع الناقد ياسين النصير ١٩٧١.

"معالم جديدة في أدبنا المعاصر"١٩٧٥ .

"مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع"١٩٨٧ .

"الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي"١٩٩٢ .

"اللغة الثانية: في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح"١٩٩٤ .

"الحديقة"-للروائية الفرنسية ماركريت دورا (ترجمة)١٩٨٦ .



المحتويات

